



Рокке
Авермат

РУБЕНС



HOUSTON PUBLIC LIBRARY



R01306 24318











*Жизнеописания
великих мастеров
кисти,
ваяния,
зодчества,
театра
и музыки*

Роже Авермат

ПЕТЕР
ПАУЛЬ
РУБЕНС

ТЕРРА

МОСКВА

ТЕРРА—КНИЖНЫЙ КЛУБ

1999

УДК 73/76
ББК 85.143(3)—8
А19

Roger Avermaete
RUBENS ET SON TEMPS
Bruxelles Editions Brepols
1964

Перевод с французского Ю. ЯХНИНОЙ

Печатается с сокращениями

Общая редакция и послесловие Т. СЕДОВОЙ

Примечания Н. КИРДИНОЙ

Авермат Роже

А19 Петер Пауль Рубенс / Пер. с фр. Ю. Яхниной;
Послел. Т. Седовой; Примеч. Н. Кирдиной. —
М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 1999. — 352 с.,
16 с. ил. — (Мастера).
ISBN 5-300-02564-X

Книга Авермата — это биографическая повесть о главе фламандской школы живописи Петере Пауле Рубенсе. Прирожденный живописец-монументалист, талантливый дипломат, владеющий несколькими языками, ученый-гуманист, он пользовался почетом при королевских дворах Мадрида, Парижа и Лондона. Обо всем этом живо и увлекательно рассказывается в книге.

УДК 73/76
ББК 85.143(3)—8

ISBN 5-300-02564-X

© Ю. Яхнина, наследники, 1977
© ТЕРРА—Книжный клуб, 1999



Автопортрет. 1638—1640

Введение

В страну, разоренную многолетней войной, возвращается художник, восемь лет проживший вне ее пределов. Он выехал за границу на заре своей деятельности. Теперь ему тридцать три года¹. В родной стране он сразу выдвигается на первое место среди своих собратьев и затмевает их всех, хотя в городе, куда он возвратился, работает много художников. Его забрасывают заказами, к нему стекаются ученики. Ему помогают одаренные сотрудники — каждый большой мастер в своей области искусства. Он использует их умение, но сознательно опрокидывает все их художественные представления, играючи вовлекая их в вакханалию своего воображения. Стоит ему захотеть активно заняться политической деятельностью — и он становится дипломатом, даже против воли тех, кто в конце концов вынужден прибегнуть к его услугам. Достигнув богатства, почета, получив дворянский титул, он бывает в обществе королей, принцев и министров. А последние годы проводит на лоне сельской идиллии, как знатный вельможа, чуть пресыщенный жизнью, вероятно, чтобы вкусить высшее наслаждение — поднаться над мирской суетой.

Таков был Рубенс.

Он хотел добиться успеха и блистательно осуществил свое желание. И что самое удивительное — успех сопутствовал ему и после его смерти. Прижизненная слава Рубенса была так велика, что в отблеске его

имени тусклое царствование эрцгерцога Альберта² и его жены Изабеллы начало казаться великой эпохой. Но мало этого. В волшебном мире живописи Рубенс занимает с той поры одно из самых почетных мест.

О Рубенсе много писали. Его творчество изучали и увлеченно, и трезво, и с энтузиазмом. Проницательные исследователи измеряли масштабы его влияния. Многочисленные биографы Рубенса пытались — а такой благодарный случай и в самом деле было жаль упускать — разгадать человека, чтобы объяснить творчество. Но под впечатлением творчества они всегда начинали проявлять досадную склонность к преувеличению, и легенда быстро взяла верх над исторической правдой. Пошли в ход первые вымыслы, в изобилии посыпались недостоверные подробности. А так как эти подробности способствовали обожествлению художника, позднейшие биографы часто подхватывали слухи без всякой проверки. Стоит ли напоминать, какой шум поднялся в XIX веке, когда в результате изысканий Бакхейзена ван дер Бринка³ маленький городок Зиген был объявлен родным городом художника? До той поры эту честь оспаривали друг у друга Кёльн и Антверпен. Бельгийские историки искусства и критики Пьер Жена́р, Бартеlemi Дюмортье, Ф.-И. ван ден Бранден, Макс Росес⁴ и другие, прибегая к хитроумным словесным уловкам, с трогательной недобросовестностью настаивали на правах Антверпена, меж тем как доктор Л. Эннен⁵ ринулся в бой, защищая приоритет Кёльна! В течение долгих лет дощечка, прибитая к разрушенному дому Рубенса на улице Валпер⁶, беззастенчиво утверждала, будто художник родился в Антверпене, и только после того как, воздав запоздалую дань рубенсовской легенде, антверпенцы построили новехонький «дом Рубенса», ложная надпись исчезла.

Другим поводом для преувеличений, к которым любят прибегать биографы Рубенса, стала смерть его первой жены. В любом труде можно прочитать, как безмерна была скорбь художника. Некоторые авторы даже утверждают, что он на время удалился в аббатство св. Михаила, где Изабеллу Брант погребли рядом с матерью художника, Марией Пейпелинкс⁷. Откуда они это взяли? Неизвестно. До нас дошло довольно много писем Рубенса, относящихся именно к этому периоду. В ту пору он постоянно переписывался с Пьером Дюпюи⁸. На соболезнования Дюпюи Рубенс ответил письмом⁹, горячо восхваляющим покойную. Говоря о том, как он скорбит, Рубенс высказывает предположение, что путешествие принесет ему пользу. Это чуть холодноватое, немного торжественное письмо написано вполне в «гуманистическом» духе. Из него нельзя сделать решительно никаких выводов. Гуманисты любили выставлять напоказ безмятежность духа, достойную стоиков. Более показательны последующие письма, которые Рубенс каждую неделю адресовал все тому же корреспонденту. Мысли Рубенса заняты только политикой, он глубоко взволнован происходящими событиями. О себе он упоминает лишь для того, чтобы сообщить, что лихорадка у него прошла. Это очень характерный пример. Но пусть даже первые почитатели художника дали волю своей фантазии, удивительно, что в позднейшие времена, когда были изучены архивы, ни один из биографов Рубенса не подумал о том, что пора придать общеизвестным фактам большую достоверность.

На самом деле Рубенс всю свою жизнь носил маску. Его приветливый характер, прекрасные манеры, любовь к роскоши, «гуманистические» притязания — все это форма самозащиты. Приблизиться к подлинной личности художника можно только через его пе-

реписку и произведения. Впрочем, он и с пером в руке продолжает защищаться! Он оставил около двухсот тридцати писем, но в них едва ли наберется полдюжины высказываний, которые вдруг бросают свет на самые глубины его души. Произведения Рубенса более красноречивы. Он полагал, что причудливая игра его сюжетов служит ему надежным щитом, не задумываясь над тем, что сюжет в картине только повод и что характер художника выявляется в его неповторимом языке — языке линий и цвета, которые каждый великий художник комбинирует присущим только ему одному способом. Именно потому, что люди восприимчивы к этому языку, потому что они улавливают его в произведении, которое служит им толмачом в разговоре с художником, их привлекает личность того, от кого исходит это таинственное обращение. Именно потому, что людям внятен живописный язык Рубенса в его картинах на религиозные и мифологические темы, в его пейзажах и портретах, им хочется ближе узнать этого любимца богов. Может быть, их привлекает жизнь человека преуспевающего? Но, право же, это малоинтересно, если только этот человек не принадлежит к числу избранных, владеющих даром увлечь нас чародейством своей фантазии.

Наше тяготение к Рубенсу не должно быть оплошено вымыслом, пусть даже благоговейным. Человек такого масштаба должен предстать перед нами в ярком свете правды. Если у него были слабости — тем лучше. Разве не отрадно видеть, что человек, в жизни похожий на прочих смертных, волшебной силой искусства может быть поднят на недостижимую высоту?

Настоящая книга не содержит никаких сенсационных открытий, никаких новых архивных документов. Ее задачей было представить Рубенса таким, каким он открывается через свое художественное и эписто-

лярное наследие. Здесь нет места фантастическим толкованиям или произвольному обращению с текстами. Таким образом, Рубенс-человек как бы спускается с вымышленного пьедестала, на который он был возведен многочисленными биографами, чтобы стать вровень с рядовыми людьми — своими братьями. Но тем больше у нас оснований его любить.

I. ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ

Отец¹⁰ умер после долгой болезни. Все последние годы он жаловался на свое расстроенное здоровье. Похоже было, что он начал хворать в пору своих несчастий. Мать заботливо ухаживала за ним и не позволяла ему вспоминать о прошлом. Погребли его неподалеку от дома, где жила семья, в церкви св. Петра. Провожавших было много — покойный был человек известный, и у него не было недостатка в друзьях.

Нельзя не горевать по усопшему, но надо жить. Мать хорошо знает, каким мужеством и какой борьбой оплачиваются эти простые слова. Дети знают тоже. Особенно старшие — Ян Баггист и Бландина¹¹. Младшие, Филипп¹² и Петер Пауль, еще не успели это узнать. Но все четверо понимают, какую огромную и зловещую роль играют в жизни деньги. Сколько дети себя помнят, родители всегда выбивались из сил, чтобы раздобыть хоть малую толику этого необходимого металла. Детский слух привык к словам «тюрьма», «изгнание», «конфискация имущества». Отец употреблял эти слова ежедневно, но только теперь их никто уже не боялся, а за несколько лет до этого они таинственной угрозой нависали над отчим домом.

Мать не из породы слабодушных. Она не привыкла унывать. Она очень любила покойного мужа, но у нее на руках четверо детей. Надо жить. Что предпринять? Ее муж был доктором права: дела, которые он вел, прекратились с его смертью. Родственники дале-

ко, остатки имущества — тоже. Хотя она прожила в Кёльне много лет, она чувствует себя здесь чужестранкой. Ее родная страна наконец-то вкушает относительный покой. Как это всегда бывает с эмигрантами, ей кажется, что на родине ей будет легче одолеть трудности. Недолго думая, она решает: «Мы возвращаемся в Антверпен».

Магия слова! Нет на свете другого города, название которого пробуждало бы такой отклик в душе детей. Антверпен с незапамятных времен был главной темой всех домашних бесед. Мать, отец, деды, прадеды — все жили в Антверпене. Отец был там городским советником, там родились Ян Баптист и Бландина. Друзья дома постоянно вспоминают об этом городе, многие из них его уроженцы. Мать неоднократно ездила туда, улаживая семейные дела. При каждом удобном случае Антверпен противопоставляют Кёльну. Между тем Кёльн — большой город, владение архиепископа. Кёльнский университет основан в XIV веке. Многочисленные живописцы и скульпторы вложили свою лепту в украшение города. В нем есть прекрасные памятники зодчества — начиная от строгой, старинной церкви Богоматери на Капитолии и кончая ратушей, только что построенной в новом, заимствованном у итальянцев стиле. Это ганзейский город¹³, важный торговый центр. Что из того! «Жалкий городишко», — твердят ярые поклонники великого города на Шельде. Рейн не может тягаться с Шельдой. Ее воды бороздит куда больше кораблей, и торговля там процветает, как нигде. Правда, в последние годы Антверпен пережил много бедствий. Говорят, что торговля от них сильно пострадала и в порт редко заходят морские суда. Но поскольку теперь воцарился мир¹⁴, прекрасный город вновь вернет свое былое величие.

Антверпен! При этих звуках детское воображение разыгрывается. Старшие дети родились в этом городе, но они лишь смутно помнят времена до отъезда. Яну Баптисту было шесть лет, Бландине — четыре года; с тех пор прошло почти двадцать лет. Но почему их семья так долго живет вдали от легендарного города? Старшие дети никогда не заговаривают на эту тему. Но от Филиппа и Петера Пауля так легко не отделаешься. Они то и дело приступают к взрослым с расспросами. Ответ всегда один: Фландрия переживала тогда годину страшных бедствий. Испанский король передал всю полноту власти в стране жестокому герцогу Альбе¹⁵. Никто не чувствовал себя в безопасности. Преследовали всех, кого могли заподозрить хоть в малейшей симпатии к протестантам. Протестантизм не какая-нибудь новая вера. Протестанты — те же христиане, но они оспаривают некоторые стороны учения, проповедуемого Римской церковью. Как и католики, они верят в нашего Спасителя Христа, но считают, что отношения верующих с богом должны быть иными. От этих разногласий произошли великие беды. Христиане стали жечь на кострах своих братьев, взгляды которых казались им еретическими. Да и между самими протестантами тоже нет полного единомыслия. Лютеране и кальвинисты расходятся во взглядах. А для страны нет худшего несчастья, чем когда ее раздирают религиозные распри...

Отец был человек ученый. Он изучал право в Риме и в других городах Италии. Вернувшись в родной город, он был назначен городским советником. В течение нескольких лет он исполнял эти важные обязанности, и все им были довольны, но когда начались злосчастные распри, он оказался в затруднительном положении, так как у него были друзья в обеих партиях, а обе партии точно с цепи сорвались. Что было

делать ученому человеку, который мечтал об одном — о покое? Он уехал. Покинул родину. В разгар смуты он взял жену, четырех детей и уехал из Антверпена. Кроме Яна Баптиста и Бландины были еще двое — трехлетняя Клара, умершая в 1580 году в Льерре у деда и бабушки, и Хендрик, умерший в Кёльне шестнадцати лет от роду. Потом началась война¹⁶, худшее из бедствий. Нидерланды на долгие годы стали ее ареной. С одной стороны испанцы, с другой — Соединенные Провинции, боровшиеся за свою независимость. Осады, битвы, грабежи, всевозможные незаконные поборы, неописуемые несчастья — таков итог этих печальных лет. В 1576 году — то есть за год до рождения Петера Пауля — Антверпен, милый Антверпен стал жертвой взбунтовавшегося испанского гарнизона. Целые кварталы были сожжены, тысячи людей убиты. Эти зверства заслужили злое название «испанского бешенства». А сколько страшных событий было потом! Антверпен, милый Антверпен был осажден храбрым герцогом Пармским¹⁷ и после героической защиты сдался. С тех пор воцарился мир. Ну, разве не лучше было всей семьей уехать и жить в стране, где царит спокойствие? Конечно, это не может защитить от ударов судьбы — умерла Клара, умер Хендрик, умер младший сын, малютка Бартоломеус. А теперь скончался и отец.

Но почему для того, чтобы вернуться на родину, надо было ждать смерти отца? Отец заговаривал иногда о возвращении, но он был слишком слаб здоровьем. Конечно, это причина серьезная. И все-таки почему мать время от времени ездила во Фландрию, а отец никогда?.. Петеру Паулю всего десять лет, Филиппу тринадцать — как же им не расспрашивать мать? А мать повторяет снова и снова: отец — ученый человек, человек миролюбивый, ему всего дороже было его

спокойствие. И чтобы ни у кого не оставалось сомнений на этот счет, она велит высечь надпись на надгробном камне в церкви св. Петра: «Когда разразилась, наконец, междоусобица, дорожа своим спокойствием и желая жить подальше от смуты, он по доброй воле покинул отечество, любовь которого заслужил своей службой в городском управлении и рвением в правосудии». И добавляет: «Жена, с которой он прижил семерых детей и двадцать шесть лет прожил в полном согласии, ни разу не дав ей повода к недовольству, воздвигла это надгробие в честь своего превосходного и любимого мужа».

Но поток детских вопросов остановить невозможно. Да и кто знает, не сохранила ли детская память какие-нибудь воспоминания, которых не смогли изгладить доводы взрослых? Поэтому Мария Пейпелинкс, наверное, сказала младшим детям то, что уже, без сомнения, говорила и старшим: «Дети, примите мои слова на веру. Вот уже двадцать лет мы живем в Кёльне. Здесь родились Филипп и Петер Пауль. Здесь у нас есть друзья. Но мы живем в смутные времена. Самые невинные с виду вещи могут повлечь за собой страшные катастрофы. Поменьше разговоров. Ради памяти отца, ради любви ко мне, ради ваших собственных интересов. В особенности остерегайтесь ворошить пепел прошлого, когда мы вернемся в Антверпен. Вы поняли меня, дети?»

Дети поняли. Но детская мысль упорно стучится в стену, за которой кроется какая-то тайна. Мария Пейпелинкс тщетно призывает на помощь всю свою изобретательность. Рано или поздно дети узнают о любовной истории отца.

II. РОМАН ОТЦА

До тридцати восьми лет судьба ему улыбалась. Единственный сын аптекаря, он первый в своей семье получил хорошее образование. Кроме деда, торговавшего аптекарскими товарами, все его предки были кожевниками и уже в XIV веке числились среди граждан Антверпена. После смерти мужа мать вышла замуж за вдовца Яша Лантметера. Этот честный бакалейщик заменил пасынку родного отца. Юноша учился сначала в Лувене, потом в Падуе и Риме. В двадцать два года он получил степень доктора гражданского и канонического права в римском коллеже дела Сапиенца. В тридцать один год он возвратился на родину и вскоре женился на Марии Пейпелинкс. Через год он стал городским советником Антверпена. В этой должности он заседал в городском суде и отправил на пытку многих обвиняемых. В частности, он присутствовал на допросе известных лютеран Фабрициуса и Бокиуса, и хотя Ян Рубенс к тому времени уже слыл протестантом, он вместе с остальными своими коллегами приговорил Фабрициуса к смертной казни...

В 1567 году положение в стране осложнилось. Иконоборцы в исступлении разоряют католические храмы¹⁸. Первый дворянин страны Вильгельм I Нассауский, принц Оранский¹⁹, еще не порвал с правительством. Он все еще член Государственного совета и пытается навести порядок в стране. Его заветная

мечта — смягчить религиозные распри, чтобы было легче вести политическую борьбу с Испанией. В какой-то момент он использует Яна Рубенса в качестве посредника при переговорах антверпенского магистрата с кальвинистами. Со своей стороны правительница Маргарита Пармская²⁰ требует от всех бургомистров и городских советников доказательств их лояльного поведения во время беспорядков. Они выполняют требование правительницы. Но беды еще только начинаются. Для усмирения Нидерландов испанский король Филипп II²¹ посылает нового наместника, герцога Альбу. Альба пользуется полным доверием своего государя и твердо намерен это доверие оправдать. Когда Альбу увидела правительница, она стала мечтать об одном — чтобы ее отозвали. Ее желание было исполнено. Когда Альбу увидел Эгмонт²², он стал страдать бессонницей и поговаривать о том, что хочет укрыться в своем замке Хасбеек. А граф Ламораль Эгмонт слыл одним из храбрейших воинов своего времени!

Глухая тревога нависает над страной. Герцог Альба не торопится. Он знает, чего хочет, и ничто не заставит его свернуть с намеченного пути. Этому жестокому, холодному и фанатичному солдату чужды какие бы то ни было человеческие чувства. Он орудие на службе короля и будет жестоко карать без жалости и передышки, пока его властелину не придется его отозвать. 9 сентября в Брюсселе арестованы Эгмонт и адмирал Горн²³, а в Антверпене — бургомистр ван Стрален²⁴. Вильгельму Оранскому, который оказался более прозорливым, удалось скрыться за границу. Население напугано и растеряно. Герцог Альба является в Антверпен и требует, чтобы магистрат вновь письменно удостоверил свое лояльное поведение. Так как магистрат не торопится с ответом, герцог посылает своим «дорогим и добрым друзьям» грубое письмо, в

котором требует, чтобы городские власти ответили ему без промедления.

У Яна Рубенса на душе беспокойно. В свое оправдание он составляет записку и посылает ее пенсионарию города Антверпена Яну Гиллису, чтобы тот передал ее члену зловещего Совета по делам о беспорядках — Лудовико дель Рио²⁵, который уполномочен изучить поведение горожан Антверпена.

В своей записке Ян Рубенс утверждает, что его отношения с Вильгельмом Оранским были чисто деловыми, и объявляет себя ревностным католиком. Тем временем обнаруживается список жителей Антверпена, благожелательно относящихся к новым идейным веяниям. В нем названо имя Яна Рубенса...

Тревога растет. Начались расправы и казни. 4 января 1568 года казнено восемьдесят четыре человека, 20 февраля — тридцать семь, 21 февраля — семьдесят один, 20 марта — пятьдесят пять и так далее! 28 мая герцог Альба велит скрыть до основания дворец графа Кулембурга по той единственной причине, что два года назад в нем собрались дворяне — члены союза «Компромисс»²⁶. 5 июня террор достигает своего апогея: после девятимесячного тюремного заключения по приказу Альбы обезглавлены два виднейших деятеля страны — граф Эгмонт и адмирал Горн. Потом наступает черед бывшего коллеги Яна Рубенса — Антониса ван Стралена. 24 сентября он казнен в Вилворде²⁷ после страшных пыток. Пытки настолько измучили осужденного, что палачу пришлось посадить его в кресло, чтобы нанести последний удар.

Ян Рубенс больше не может выдержать. Испанцы не допустили его переизбрания в городской совет. Он запасается документом, удостоверяющим, что он оказал услуги родному городу, и бежит из Антверпена с женой и четырьмя детьми. Он поспел как раз вовремя.

Едва Ян Рубенс покинул город, как его имя появилось в списках опальных.

Сначала Рубенс с семьей направился в Лимбург, во владения князя-епископа, где неподалеку от Курингена жили родители Марии Пейпелинкс. Отсюда они направились в Кёльн, который предоставил убежище многим беженцам из Фландрии. Но едва Рубенсы обосновались в Кёльне, у них снова начались неприятности. Они поселились напротив дома священника, а кто-то распустил слух, что бывший городской советник Антверпена никогда не ходит в церковь. В мае 1569 года Яну Рубенсу предложили в недельный срок покинуть город. Пытаясь защититься, Ян Рубенс обратился в антверпенский магистрат с просьбой, чтобы несколько именитых граждан Антверпена засвидетельствовали, что он покинул родной город по доброй воле с единственной целью уладить в Кёльне свои личные дела. У хорошего адвоката всегда найдутся в запасе аргументы! Местные власти продолжали смотреть на него косо, но так как он похвалялся покровительством принца Оранского, они не смели ничего сказать. А Ян Рубенс и в самом деле стал вхож в дом принца.

Принцесса Оранская, урожденная Анна Саксонская²⁸, незадолго до этого обосновавшаяся в Кёльне, прилагает все старания, чтобы спасти от конфискации, которой подверглось имущество Молчаливого, ту часть, которая отошла бы к ней после смерти мужа. Ее советчик в этом деле — некий Ян Бетс, эмигрант, уроженец Мехельна. Вскоре его помощником становится Ян Рубенс, а когда Бетсу приходится надолго отлучаться, помощник выступает на первый план. Теперь он становится поверенным в делах принцессы.

Анна Саксонская принимает Яна Рубенса за своим столом. Она берет его с собой в разъезды. Наконец, доверяет ему свое имущество и своих детей. Анне

двадцать пять лет. Ее супруг, которому она родила четверых детей, вечно скитается вдали от дома. Он то воюет, то ведет переговоры. Как и многие другие принцессы, она отстранена от какой бы то ни было активной деятельности. Она слывет фантазеркой и злокой. Ее справедливо укоряют в том, что она не любит своего мужа. Когда после неудачного похода в Нидерланды потерпевший поражение и разоренный Вильгельм возвратился в Германию, жена отказалась встретиться с ним, несмотря на его настояния. Ян Рубенс — красивый мужчина, красноречивый, с приятными манерами. Принцесса открыла ему двери своей спальни.

В течение двух лет любовники были опьянены своим счастьем и, казалось, забыли об окружающем мире и о том, каким жестоким он может быть. Адвокату необходимо встречаться со своей клиенткой — это благовидный предлог, чтобы оправдать их постоянные встречи. Но к концу 1570 года принцесса забеременела. Как объяснить, что Анна и Ян Рубенс так беспечно отнеслись к последствиям своей связи? Они пальцем о палец не ударили, не сделали никакой попытки защититься от злого рока. Принцесса не могла прибегнуть даже к крайнему средству — приписать принцу плод своей греховной любви: она уже давно не виделась со своим супругом. На какое немыслимое чудо они надеялись?

Вскоре разразился скандал — если не публичный, то, во всяком случае, получивший огласку в узком кругу. Полноту принцессы скрыть было уже нельзя. И, однако, когда граф Иоганн Нассауский²⁹ приступил к невестке с расспросами, она дерзко все отрицала...

В один прекрасный день в марте 1571 года, когда Ян Рубенс собирался направиться к принцессе в Зиген, его арестовали люди графа. Его доставили в Дил-

ленбург, и он во всем признался. По германскому законодательству его ждет виселица... Он просит об одной милости — чтобы ему отрубили голову.

Пока Ян Рубенс готовится к смерти, его близкие изнывают от тревоги. Вот уже три недели его жена рассылает повсюду письма, во все концы шлет гонцов. Наконец она получает ответ — письмо, в котором виновный признается ей во всем и молит о прощении. Она прощает его без колебаний. И при этом не падает духом. Раз муж жив, надо его спасать. Мария тотчас выступает в его защиту. Она прекрасно понимает, что, прежде чем ее письмо попадет к мужу, его прочтут власти предержащие. И она пишет: «Я верю, что если бы эти добрые господа увидели мои слезы, то, будь они даже из дерева или из камня, они бы сжалились надо мной, поэтому, если другие средства не помогут, я прибегну к слезам, хоть Вы и не велите мне этого делать». Таким образом она оповещает всех о готовящемся наступлении, заранее снимая ответственность с виновника. Не пренебрегает она и поддержкой Господа Бога: «Боже, ты не хочешь смерти грешника, наоборот, тебе угодно, чтобы он остался жив и покался. Так посея же в душах добрых господ, которых мы так разгневали, семена твоего милосердия, дабы мы вскорости были избавлены от страхов и отчаяния». И она заканчивает письмо такими словами: «Я буду молить Бога за Вас от всего сердца, и наши дети последуют моему примеру; они, бедняжки, посылают Вам свою любовь и очень скучают по Вас, как и я! Бог тому свидетель! Писано первого апреля, между полуночью и часом ночи. И не пишите больше «Ваш недостойный муж», потому что Вы уже прощены».

Семья герцогов Нассауских крайне раздосадована. Наказать виновного — значит выставить на всеобщее обозрение бесчестье своего дома. С другой стороны,

Нассауские не хотят совершить беззаконие и расправиться с заключенным без суда и следствия. Их сомнения льют воду на мельницу Яна Рубенса. Его жена не теряет времени даром. Она пишет письмо за письмом графу Иоганну Нассаускому. На какое-то время она даже объединяется со своей соперницей, которая в августе 1571 года разрешилась дочерью.

После двухлетних хлопот Мария добивается наконец разрешения повидать мужа. Она распродает все свое имущество в Кёльне и переезжает в Зиген в надежде остаться там на постоянное жительство. Но возникают новые трудности. Ей не удается найти жилье, и Ян Рубенс умоляет графа Иоганна помочь его жене, которая вынуждена ютиться на постоялом дворе. Но Мария Пейпелинкс принадлежит к тем, кто никогда не сдается. Не имея крыши над головой, она «арендовала клочок земли у городских стен и посеяла там разные полезные растения, которые выписала из Нидерландов для домашнего употребления». Ведь если откладывать дело в долгий ящик, время для посадки будет упущено, и на огороде ничего не вырастет.

Между тем она хлопочет об освобождении мужа. 9 мая она получает известие, что Ян Рубенс на завтра прибудет в Зиген. Победа! Правда, за это надо заплатить залог в размере 6 тысяч талеров, которые будут конфискованы при малейшем нарушении условий, ограничивающих свободу узника. А условий этих очень много: он не имеет права ни появляться на улицах города, ни ходить в церковь; по первому требованию он обязан вернуться в тюрьму; к нему будет приставлен соглядатай семьи Нассауских, которые в любую минуту могут привлечь его к суду. Ему дарована единственная милость — он может прогуливаться за стенами города. И все-таки это победа — ведь Ян Рубенс вышел целый и невредимый из тюрьмы, где

его продержали двадцать шесть месяцев и едва не повесили!

Однако жизнь Рубенсов в Зигене далеко не беззаботна. Они живут, как зачумленные, в маленьком городке среди досужих пересудов и всевозможных подозрений, а единственное их средство к существованию — проценты с внесенного залога, да и то их выплачивают нерегулярно. А тут еще постоянные угрозы. В один прекрасный день Яну Рубенсу объявляют, что, если он дорожит жизнью, пусть больше не показывается за городскими стенами. В другой раз его обвиняют в том, что он будто бы гулял по улицам города и хулил своих господ. Приходится оправдываться, доказывать свою невиновность да еще пытаться добиться каких-то послаблений. Под предлогом вспыхнувшей эпидемии Ян Рубенс в первый раз ходатайствует, чтобы ему с семьей разрешили временно покинуть наассауские земли. Тут впервые робко проглядывает заветная мечта семьи Рубенс — уехать!

24 апреля 1574 года у четы Рубенс рождается сын Филипп. Положено начало новой жизни. Можно предположить, что именно с этого мгновения Марии Пейпелинкс запала мысль стереть из памяти детей приключение отца. Анна Саксонская отправлена к своему дяде, курфюрсту Августу³⁰, у которого она воспитывалась. Все мало-помалу забывается. Если бы удалось освободиться от Нассауских, был бы сделан еще один шаг... Но до этого далеко. Яну Рубенсу внезапно запрещено выходить из дому. Приходится писать прошение за прошением, чтобы отвоевать то, что было даровано раньше...

Можно себе представить, с какой жадностью Рубенсы следят за тем, что происходит у них на родине. Весть об «испанском бешенстве» наносит им жестокий удар — ведь они тесными узами связаны с Антвер-

пенем. Зато провозглашение Марш-ан-Фаменнского эдикта переполняет их радостью — конфискованное имущество будет возвращено тем, кто боролся с испанцами! Для семьи Рубенс это конец денежным затруднениям. Яну Рубенсу разрешено выехать в Кёльн — подписать доверенность на ведение дел своей супруге. Но нельзя останавливаться на полдороге. Новые письма, новые хлопоты. Мать Марии Пейпелинкс приезжает в Германию, чтобы присоединить свой голос к голосу дочери. Обе женщины решаются хлопотать, чтобы Яну Рубенсу позволили жить в каком-нибудь брабантском городе, например в Льерре. Но Нассауские неумолимы.

28 июня 1577 года Мария Пейпелинкс разрешается от бремени шестым ребенком. Его нарекают Петером Паулем. Несколько месяцев спустя, в возрасте тридцати трех лет, умирает Анна Саксонская. На следующий год Яну Рубенсу разрешают наконец покинуть земли Нассауских, но он должен держаться вдали от владений принца Оранского. Кроме того, ему приходится распrostиться с половиной залога, внесенного женой за его освобождение. Без ведома жены он уступает Нассауским еще 1400 талеров. Он готов подписать какое угодно обязательство, лишь бы выбрать-ся из Зигена. В Кёльне семья Рубенс поселяется в доме бургомистра Пилля. Это еще один шаг к освобождению. В Кёльне у Рубенсов есть друзья, Ян пытается восстановить адвокатскую практику. Мария начинает заниматься коммерцией. Жизнь по-прежнему нелегка, но здесь по крайней мере на них не смотрят, как на зачумленных.

В конце 1580 года в Льерре у деда и бабки Пейпелинкс умирает маленькая Клара. А вскоре умирает и дед Пейпелинкс. Но удары судьбы, как видно, не могут подорвать веру Рубенсов в торжество жизни. В

ответ на свои потери они творят новую жизнь. В 1581 году на свет появляется их седьмой отпрыск — Бартоломеус. Ян Рубенс постепенно оправляется от перенесенных невзгод. Его дела идут в гору. Мария сдает комнаты жильцам и, заняв денег, совершает различные сделки. Оба пишут, что им приходится трудиться денно и нощно, чтобы прокормить семью. Но их поддерживает вера в лучшее будущее. Дети растут. Бландина, семнадцатилетняя девушка, стала невестой.

Увы, испытания еще не кончились. В сентябре 1582 года доверенное лицо графа Иоганна, советник Андреас Кристианус, является к Яну Рубенсу и передает ему приказ явиться в Зиген к 1 ноября. В ответ на тревожные вопросы советник не скрывает, что, по его мнению, жизнь Яна Рубенса в опасности. Дело в том, что граф не хочет возвращать оставшуюся часть залога. Кристианус высказывает предположение, что ландграф желает покончить с вопросом о дочери, рожденной Анной Саксонской в замке Дитц. Рубенс в отчаянии. Он пишет письмо графу Иоганну. Из канцелярии Дилленбурга подтверждают, что приказ остается в силе. Рубенс хлопочет снова. Жена, у которой более красноречивое перо, поддерживает ходатайство мужа. Назначенный срок приближается, но Нассауский непоколебим! Бедняга Рубенс умоляет дать ему несколько месяцев отсрочки — он хочет привести в порядок дела, чтобы избавить семью от нищеты.

В конце концов страшная угроза оборачивается обыкновенным вымогательством. Рубенсу дают понять, что приказ будет отменен, если он откажется от залога и еще не выплаченных ему процентов и вдобавок вернет те проценты, которые ему выплатили прежде. Услышав о подобных требованиях, несчастный просит, чтобы ему прислали коня и слугу, — он готов явиться в Зиген, он не имеет права разорять жену и

детей! Начинается торг. Представители графа предлагают возвратить Рубенсу семьсот талеров от всей суммы залога и тем покончить дело. Рубенс же требует тысячу. Наконец сговариваются на восьмистах, то есть десятой части того, что на самом деле были должны Рубенсу. При этом Рубенсы обязаны дать расписку, будто они получили всю сумму сполна, да еще выразить благодарность графу Иоганну. 5 января 1583 года супруги подписывают лживую бумагу. Эти четыре месяца принадлежат к самым тяжелым периодам их бурной жизни.

Помолвка Бландины расстроилась, умер шестнадцатилетний Хендрик. И все-таки надо жить! Умирает и малыш Бартоломеус. Но надо беречь остальных. Мария Пейпелинкс одна поедет в Антверпен, чтобы уладить семейные дела: за это время умерли и ее мать и отчим ее мужа. Надо предстать перед магистратом, надо подписывать различные документы. Несмотря на трудные времена, покойные оставили кое-какое имущество. И Мария упорно продолжает борьбу. Передав защиту своих интересов поверенному, она возвращается в Кёльн.

Тем временем во Фландрию прибыл наместник Алессандро Фарнезе. Изгнанники глубоко взволнованы. Антверпен осажден. Все говорят только о перипетиях блокады, о том, какая из двух сторон победит. Разыгрывается кровавая интермедия — гибнет принц Оранский³¹. Проходят месяцы. Сегодня счастье улыбается антверпенцам, завтра — наместнику Фарнезе. Эмигранты ждут чуда от голландцев. Все разговоры только о мостах, брандерах и об адских машинах. Наконец Фарнезе одержал победу. 17 августа 1585 года Марникс де Сент Алдегонде³² вынужден сдать город. Условия мирного договора милосердны для жителей Антверпена, как для тех, кто выдержал осаду, так и

для изгнанников. Наконец-то путь на родину свободен!

Рубенсы, как и многие другие их земляки, могут вернуться в Антверпен. И даже Ян Рубенс — ведь тот, от владений которого он поклялся держаться вдали, убит. Но бывший соперник Вильгельма Молчаливого болен, постарел, потерял энергию. Наверное, он твердит своим близким, что, как только он окрепнет, они вернутся на родину. Он принял все необходимые меры предосторожности. Вновь обратился в католическую веру. В семье стараются предать забвению, что младшие крещены по лютеранскому обряду³³. Мать упорно и настойчиво создает легенду, прядет нить вымысла: Филипп и Петер Пауль родились в Кёльне, а Кёльн, как известно, город католический. Это приближает детей к вероисповеданию их родины. А впрочем, Рубенсы всегда жили в Кёльне. Такая версия надежнее. Дети подрастают. Не дай Бог, они проговорятся. Старшим растолкуют что к чему. А младшие пусть верят в легенду. По возвращении в Антверпен все должно вернуться в прежнюю колею, а роман отца — быть предан забвению.

Это возвращение — последний акт драмы и в то же время завершающая победа. Увы, главный герой не может участвовать в торжестве. В марте 1587 года Ян Рубенс умирает пятидесяти семи лет от роду. Мария Пейпелинкс вдовой возвращается в Антверпен, из которого уехала девятнадцать лет назад. Но с нею четверо детей — а значит, не все потеряно.

III. ГОДЫ УЧЕНИЯ (1587—1600)

Прошло около четырех месяцев после смерти отца. Все это время Мария Пейпелинкс улаживала дела покойного. Наконец 27 июня³⁴ она со своими четырьмя детьми покинула город на Рейне. Старый дом на улице Штерненгассе! Ты служил убежищем семьи Рубенс последние девять лет, но теперь дети прощаются с тобой! Не видеть им больше твоего пышного фасада в шесть окон, ни твоих ворот, ведущих во двор, окруженный галереей, ни монументальной, пышной лестницы, ни жалкого садика, где дети могли играть. Прощайте, знакомые кривые улочки, ведущие к церквам св. Гереона, св. Панталеона, Богоматери на Капитолии, св. Мартина и многим другим. Сердцу всего дороже церковь св. Петра, где покоится Ян Рубенс, а прекрасней всех — собор, знаменитый кёльнский собор³⁵, священные стены которого словно охраняют город. Прощай, Кельн!

Путь до Антверпена изгнанники проделывают за пять дней. Им сначала приходится миновать зеленые холмы епископства Льежского, потом чуть всхолмленные равнинные земли Аспенхау, потом дюны и ели Кампина, проехать множество небольших городишек и немало городов. Дети жадно впитывают эту движущуюся панораму, но они готовятся увидеть то, что должно затмить все увиденное прежде — город, имя которого точно припев повторялось на устах ро-

дителей и друзей. И вот на горизонте уже виднеется башня собора Богоматери. По мере того как она становится больше, вокруг нее вырастают и другие колокольни: Синт-Якобскерк, аббатства св. Михаила, Синт-Андрискерк, Синт-Иорискерк, Синт-Валбургскерк...

Антверпен!!!

Пятеро твоих детей возвращаются в твое лоно. Пусть двое из них родились на чужбине, душой и помыслами они принадлежат тебе. Для них ты не просто родной город — ты овеян легендами, вскормившими их детские грезы. Что ж они думают о тебе теперь, когда они оказались в твоих стенах? Неужели очарование так сильно, что оно не развеялось и теперь, несмотря на то, что действительность всегда меркнет перед игрой фантазии? Конечно, многие твои здания еще хранят отблеск твоего бывшего величия, на твоих улицах по-прежнему много роскошных домов. Здания цеховых гильдий сочетают богатство с эlegantностью, некоторые особняки не уступят настоящим дворцам. Но может ли все это скрыть твою нищету? Вот уже два года в Антверпене свирепствует голод. Съестного почти нет в продаже, а когда оно появляется, оно баснословно дорого, потому что торгаши всегда наживаются на народной нужде. Третья часть домов пустует. Едва только сгущаются сумерки, люди, одетые в шелк и бархат, выходят на улицу просить подаяния. В каждой куче отбросов роются голодные — ищут кости, очистки, капустные листья. Волки бродят у самых стен города, и, по слухам, в Кампине, до которого рукой подать, совсем не осталось жителей. По деревням рыщут разбойники.

Неужели это и есть земля обетованная? Неужели это и есть тот самый гордый город, который будто

бы был самым богатым городом на земле? Да, дети, увы, это так. Но знайте: эта разруха и горе — последствия войны. Угнетение и религиозная нетерпимость вызвали волнение в стране. Сначала вспыхнул бунт, а за ним началась непрерывная, бесконечная война. Вот уже много лет страна подвергается разорению. На ее земле жгут, грабят, убивают. Когда этот дьявол вселяется в людей, они теряют рассудок. Вы уже слышали об этом, дети, теперь вы видите все это собственными глазами. Но не надо терять мужества. Надо надеяться. Надеяться, несмотря ни на что. Надо трудиться, дети, и постараться не повторять ошибок ваших родителей.

Мария и ее сестра Сусанна сообща владеют домом на площади Мэйр, который достался им в наследство от родителей. Мария поселилась в нем со своими детьми. Филипп и Петер Пауль вверены попечениям Ромбоутса Вердонка, «учителя школы, что рядом с кладбищем при соборе Богоматери». Среди соучеников братьев Рубенс — тринадцатилетний мальчик, которому суждено стать их другом. Живой ум вознаграждает его за телесную немощь: у бедного мальчугана парализована правая сторона и вообще он слаб здоровьем. Но он мужественно преодолевает свои беды. Он превосходно пишет левой рукой и вообще держится так, что никто не догадывается, что половина тела у него неподвижна. Зовут его Балтазар Моретус.

Балтазар Моретус — внук Кристофеля Плантена, знаменитого типографа, которого прозвали «кладезем премудрости и добродетели». Он поселился в Антверпене в 1549 году и основал печатню, которая вскоре стала знаменитой. Она и теперь еще, несмотря на трудные времена, остается центром культуры и искусства. А ее старый хозяин все еще не удалился

от дел. О нем недаром говорят, что он держится одной силой духа. На его долю выпали разорение, изгнание — он все преодолел. Он сам сказал когда-то, как следует противостоять невзгодам:

«Настойчивость и труд, исполненный старанья.

Помогут одолеть любые испытанья».

Два зятя старого Плантена — «я сам как бы в двух лицах» — усердно помогают старику. Это Рафеленгиус и Ян Муренторф, прозванный Моретус. Маленький Балтазар — сын последнего.

Учитель Ромбоутс Вердонк — знаток греческого и латинского языков. Он очень любит детей. Школьные ученики не отбили у него охоты иметь собственных отпрысков — их у него тринадцать! Юные братья Рубенс, как и их друг Моретус, учатся в школе у Вердонка до 1590 года. В августе их сестра Бландина выходит замуж за Симеона дю Парка. У этого дворянина ежегодный доход в 400 флоринов, и он не намерен брать в жены бесприданницу. Марии Пейпелинкс приходится сделать героическое усилие, чтобы обеспечить дочери приданое. Однако выплачивать его ей удастся только частями. Филипп отправлен в университет в Лувене, так как мать хочет, чтобы он стал адвокатом, как и его отец. Теперь ей надо думать о том, как устроить судьбу Петера Пауля. Верно ли, что она собирается сделать из него пажа? Неужели она предвидит будущую легенду о том, что Рубенс якобы был пажом графини Лалэнг³⁶, которую она встречала когда-то в изгнании?

Для самого Петера Пауля вопрос решен. Он хочет стать художником. Странное решение для тринадцатилетнего подростка. В семье никогда не было художников. Надо полагать, что Мария Пейпелинкс, которая лелеяла честолюбивые планы насчет будущ-

ности своих детей, не слишком обрадовалась. Она созвала семейный совет. Но, собственно говоря, к чему противиться столь отчетливо выраженному желанию мальчика? Если Петер Пауль станет учиться ремеслу живописца, матери будет легче. Итак, его просьбу решено уважить. Ему подыскивают учителя, который согласился бы взять его к себе в мастерскую. Это Тобиас Верхахт³⁷. Петер Пауль перебирается к нему в дом. Он приобщается к благородному искусству живописи. Это означает, что его учат вытирать кисти, смешивать краски и прибирать мастерскую. Кроме того, он смотрит, как работает его учитель, и пытается ему подражать.

Тобиасу Верхахту около тридцати лет, художник он не слишком даровитый. Он пишет пейзажи в духе Иоса де Момпера³⁸. Отказавшись от тонкой детализации, милой сердцу Брейгеля Старшего³⁹, и от фантастических композиций Патенира⁴⁰, Момпер более свободен в своем видении, базирующемся на непосредственном наблюдении. Но Тобиас Верхахт гораздо суше своего собрата по искусству, и его мелочная манера плохо сочетается с новым стилем. Он пишет многочисленные вавилонские башни и библейские сцены, не вкладывая в них чрезмерного вдохновения.

По истечении двух лет Петер Пауль переходит в мастерскую Адама ван Ноорта⁴¹. Что побудило молодого ученика сменить учителя? Неизвестно. Ван Ноорт старше Верхахта и среди своих собратьев пользуется большим уважением. Он пишет композиции с фигурами — может быть, именно этим и объясняется решение Рубенса, так как Верхахт по преимуществу пейзажист. Художники пока еще веруют в иерархию жанров. Это безусловное заблуждение в ту пору считается непреложной истиной. Величавые

творения мастеров, живущих по ту сторону Альп, гипнотизируют фламандских художников. Но тот, кто хочет идти по стопам Микеланджело или Рафаэля⁴², должен соединять с великим талантом великие познания. Адам ван Ноорт принадлежит как раз к числу тех художников, которые извлекают пользу из уроков итальянских мастеров.

Пока Филипп Рубенс и Балтазар Моретус учатся в Лувенском университете под руководством ученого Юста Липсия⁴³, Петер Пауль пробует свои силы во все более сложных работах. Четыре года работает он в мастерской ван Ноорта. Тем временем его мать по-прежнему борется с денежными затруднениями. Зять непрерывно требует, чтобы она выплатила до конца приданое Бландины. Поверенный Марии Пейпелинкс взымает деньги от ее имени, забывая давать ей в них отчет, и ей приходится возбудить против него процесс.

Девятнадцати⁴⁴ лет от роду Петер Пауль снова меняет учителя. Он переходит от ван Ноорта к Отто Вениусу⁴⁵. Для молодого художника большая честь быть принятым в мастерскую самого известного в Антверпене художника. Отто Вениусу тридцать восемь лет. У него манеры знатного вельможи. Дворянин по происхождению, он обладает обаянием просвещенного любителя. Он пописывает латинские стихи, он служил пажом при епископе Эрнсте Баварском⁴⁶, а потом стал «инженером государственных войск» при дворе герцога Фарнезе. Во время торжественного въезда эрцгерцога Эрнста именно ему было доверено украшение города. Он пишет картины на исторические и религиозные темы, а также портреты. Как и большинство его собратьев, он пылкий сторонник нового итальянского стиля, который настолько смущает покой нидерландских художников, что они

начинают утрачивать достоинства, издавна присущие их живописи.

Отто Вениус не проявляет дурного вкуса, однако он не превосходит уровня бесстрастной правильности. В его композициях всегда больше умения, чем души, а его колориту недостает выразительности. Но может ли судить об этом молодой художник, не видевший воочию картин великих мастеров? Чтобы открылись глаза, нужно время. Но главное — надо много работать самому, и тогда ты поймешь сильные и слабые стороны работ других художников, к тебе придет внутреннее озарение, и у тебя на многое откроются глаза.

Отто Вениус — культурный человек, сведущий в различных вопросах. Он красноречив, но о чем бы он ни рассказывал, какими-то неведомыми путями его разговор всегда сворачивает на его любимую тему — Италию, потому что этот северянин пять лет прожил по ту сторону Альп. Италия навеки ослепила его. В Риме он учился у Федерико Цуккаро⁴⁷, известного художника, которому выпала честь завершить одно из творений Микеланджело, расписать купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, и работать в Эскуриале⁴⁸ по заказу Филиппа II. Отто Вениуса мало беспокоит то, что Цуккаро посредственный живописец. Возможно, он этого просто не замечает. Разве можно сомневаться в таланте художника, избранного главой римской Академии св. Луки? Подлинный свет идет только из Италии. Только там можно постичь настоящие тайны искусства. Нидерландские художники в этом убеждены. Каждый считает своим долгом совершить поездку через Альпы. Поклонники итальянизированной эстетики отрешиваются от традиций старых фламандских мастеров, не делая исключения ни для ван Эйка, ни для ван

дер Вейдена, ни для Мемлинга⁴⁹. Пример подали Мабюзе⁵⁰ и ван Орлей⁵¹: они вернулись из Италии ярыми поклонниками нового стиля. За ними последовали другие. А Денис Калварт⁵² даже остался в Италии и стал там главой болонской школы.

Восхищенные взгляды фламандских художников обращены к двум полюсам: Микеланджело и Рафаэлю. Что и говорить, образцы великолепные, но опасные для эпигонов, которые всегда норовят подражать внешним приемам, вместо того чтобы постичь сокровенный смысл творений великих художников.

Микеланджело восхищает фламандцев своим знанием анатомии и чудодейственным даром передать движение, в котором он достигает патетической силы. Они не понимают, что эти свойства отражают трагическую душу Буонарроти, гордую и неистовую душу флорентийца, почитателя Данте и Савонаролы⁵³. Пытаться подражать его приемам, не обладая его дыханием, — это значит, увы, прийти к напыщенности, к велеречивому пустословию... Но если можно понять заблуждение фламандцев, покоренных Микеланджело, как объяснить их восхищение Рафаэлем? Нежный Санти — весь соразмерность и сдержанное очарование. Его мастерство скрыто под покровом кажущейся простоты. Можно без конца любоваться его мадоннами, так и не заподозрив, что их композиция строится на треугольнике. Колорит Рафаэля так изыскан, что неискушенному глазу он может показаться слишком простым. Его культ идеальной красоты доведен до такого мастерства, что натуры пылкие могут счесть его пресным. Его искусство незаметно преображает и поэтизирует все, к чему он прикасается. Фламандцы — реалисты, которые стараются точно изобразить модель.

Рафаэль — поэт, который выражает ее идеальную сущность. С одной стороны — анализ, с другой — синтез. Тут — верность, подчинение резко выраженной индивидуальности, там — пренебрежение индивидуальным ради передачи вечного образа человека. Во Фландрии, начиная со времен ван Эйка, богоматерь — это славная фламандка, с которой ты привык встречаться каждый день. Мадонна Рафаэля — это не итальянка, это воплощение грезы, почти непричастной земной жизни...

Но напрасны усилия фламандских художников — подражать гению бесполезно. Они мечтают о крылатом рисунке, а добиваются только жестикуляции. Они мечтают раскрепостить цвет, но остаются верны своей кропотливой, тщательной живописи. И если иной раз они пренебрегают римской школой ради венецианской, результаты так же бесплодны: полотна Мартина де Воса⁵⁴ кажутся совершенно бесстрастными рядом с неистовым буйством картин его учителя — Тинторетто⁵⁵.

Рубенс еще слишком молод и неопытен, чтобы все это понимать. К тому же окружающие его представители старшего поколения тоже этого не понимают. Но он мечтает об этой новой земле обетованной, как когда-то мечтал об Антверпене, который стал теперь хорошо знакомым городом, где, увы, нет великих художников.

Когда Петеру Паулю исполняется двадцать один год, его принимают мастером в гильдию св. Луки, старейшина которой — его бывший учитель Адам ван Ноорт. Теперь Рубенс может заниматься своим искусством на равных правах с такими модными художниками, как Ян Снеллинк, Венсеслас Кубергер⁵⁶, Отто Вениус... Неужели это то, к чему он стремился? Нет, надо идти дальше, добиваться чего-то ино-

го. Надо самому побывать по ту сторону Альпийских гор, чтобы причаститься искусству великих мастеров. Там творили не только идола фламандцев — Рафаэль и великий Микеланджело, но и Тициан, Тинторетто, Паоло Веронезе, Леонардо и Корреджо, Джулио Романо и Пармиджанино⁵⁷. Там работали Джорджоне, Андреа дель Сарто, Фра Бартоломео, Себастьяно дель Пьомбо, Содома, Бронзино, Пальма, Бордоне⁵⁸... Всех живописцев не перечислишь! А ведь есть еще и скульпторы. Фламандец Ян из Блоньи⁵⁹ стал в Италии известным мастером. Земля Италии украшена архитектурными шедеврами — творениями Браманте, Палладио, Сансовино⁶⁰. Вот уже в течение века фламандские художники усердно воспроизводят элементы этого нового архитектурного стиля. В самом Антверпене здание новой ратуши, построенное Корнелисом де Вриндтом⁶¹, убежденным поклонником итальянцев, свидетельствует о красоте этого направления в архитектуре. А кроме того, в Италии есть граверы вроде Маркантонио Раймонди, мастера ювелирного дела вроде Бенвенуто Челлини⁶², который совмещает в своем лице скульптора, ювелира и писателя. Многосторонняя одаренность этих людей позволяет скульптору быть живописцем и архитектором, архитектору — заниматься скульптурой, живописцу — руководить инженерными работами, а другим его коллегам — писать ученые трактаты или сочинять поэмы! Ничто не может остановить вдохновенный порыв этих удивительных людей. Стоит им захотеть — и свободно, уверенно, с величавой непринужденностью они добиваются успеха в любой области человеческой деятельности! Можно ли после этого удивляться, что те, кто побывал в Италии, неистощимы в своих рассказах? Можно ли удивляться, что каждый, кто хочет посвятить себя искусству, чув-

ствуется, что ему нельзя обойтись без поездки в Италию?

К несчастью, Мария Пейпелинкс по-прежнему борется с денежными затруднениями. Зять Симеон дю Парк неотступно требует с нее ту часть, которую она еще не выплатила в счет приданого. В один прекрасный день сгорели дотла два ветхих домишка, которыми Мария владела в Боргерхауте. А тут еще кто-то из ее должников оказался несостоятельным. Кто-то не выплатил ренту. Не беда! Ради сына Мария не пожалеет остатков своего добра: она продаст ценные бумаги, продаст дом, находящийся на валу св. Катерины. Пусть сын получит то, что необходимо для его образования. У Марии Пейпелинкс есть уже несколько работ Петера Пауля — они кажутся ей превосходными. Нет сомнений — побывав в Италии, он будет писать еще лучше.

Тем временем Антверпен готовится к празднеству по случаю торжественного въезда в город эрцгерцога Альберта и его супруги Изабеллы. На целую неделю город забыл о тяжких бедах, вызванных тем, что устье Шельды закрыто для торговых судов, забыл о том, что городская торговля пришла в упадок. Именитые граждане города не жалеют сил, чтобы достойно встретить их высочества и не уступить в роскоши приема сановникам и придворным. Украшение города поручено Отто Вениусу. Он расписывает триумфальные арки, павильоны, театры, колесницы, призвав на помощь аллегории и мифологические персонажи. Стоит декабрь, но яркое солнце благоприятствует торжественным шествиям, визитам и церемониям. Для северного города празднество удалось на славу. Можно себе представить, как выглядят такие празднества под солнцем Италии!

Италия! Ян Рубенс получил там докторскую шапочку. Туда вскоре с этой же целью поедет Филипп. Пусть же и Петер Пауль отправится туда на поиски славы! Ему двадцать три года. Он хорош собой. Он умен и талантлив. Счастливого пути, Петер Пауль, да сопутствует тебе удача!

8 мая 1600 года Петер Пауль получает паспорт. На другой день он седлает коня. Прощай, Антверпен, город будней, где все улицы знакомы, где все лица привычны, где слишком серая жизнь и слишком серое небо... Там, за горами, его ждет феерия, мечта... Неизвестность.

IV. ПО ТУ СТОРОНУ ГОР (1600—1602)

Когда Петер Пауль совершил свое первое путешествие из Кёльна в Антверпен, ему было всего десять лет⁶³. В этом возрасте главное — цель путешествия, а не дорога, ведущая к ней. Ребенок, еще до отъезда с волнением мечтавший об Антверпене, не обращал внимания на меняющуюся декорацию пейзажа. Он всей душой был устремлен к тому недалекому уже будущему, которое должно было открыть ему новые, но издавна милые сердцу края. Теперь Рубенс покидает Антверпен, который стал для него буднями, ради нового путешествия, от которого зависит его судьба. Он смог пуститься в путь, только когда ему исполнилось двадцать три года — путешествия обходятся дорого, а мать вынуждена быть осмотрительной в расходах. Но главное, в конце концов он все-таки едет, остальное зависит теперь от него самого. Наконец-то ему выпала удача. Он должен доказать, что сумеет ею воспользоваться.

Это классическое путешествие нидерландские художники совершают обычно раз в жизни, но зачастую они остаются в Италии на долгие годы — так обогащает их пребывание в этой стране. Рубенс знает поименно всех тех, кто побывал в Италии, и тех, кто все еще там находится.

Путешествие длится долго, но это вовсе не плохо для того, кто умеет видеть, кто смотрит на непрерывно

меняющийся пейзаж свежим и восприимчивым взглядом. Равнина, холмы, горы. Вот показались голубоватые дали, которые он прежде видел только на картинах знаменитых мастеров. Склоны украсились виноградниками. Воздух становится все более прозрачным, ветер более теплым. От земли поднимаются незнакомые запахи. Потом возникают горы — их девственные вершины четко вырисовываются на фоне неба. В уютных долинах привычная растительность сменилась более пышной. Вот она, Италия! Можно подумать, что солнце, которое освещает здешнюю землю, совсем иное, не то, что восходит над Фландрией. Его свет преобразует все. Солнце — лучезарный герой здешних краев. Оно придает особый смысл одушевленному и неодушевленному миру. Своей волшебной кистью оно красит каждого нищего и каждую убогую лачугу. Кажется, оно позолотило даже горло здешних обитателей...

Петер Пауль свободен как ветер. Куда он направит свои стопы? Все северяне обычно едут в Рим. В Риме пять лет прожил учитель Рубенса. Там по-прежнему живет Цуккаро, друг и наставник Отто Вениуса. Рим — это город пап с их Ватиканом, собором св. Петра, церковью Сан Джованни ин Латерано, возникший на развалинах города цезарей, с их Пантеоном, Колизеем, Форумом. Вернее, Рим — это сплав двух миров, подобно мавзолею Адриана, преобразованному в замок св. Ангела. Это духовная столица христианского мира, но, кроме того, с тех пор, как здесь творили Браманте, Микеланджело и Рафаэль, это еще и столица искусств.

Однако два десятка других прославленных городов также манят художника: Флоренция, пламенное сердце Тосканы, горнило бурных страстей, родина многих поколений знаменитых людей, живописцев, архитекто-

ров, скульпторов и поэтов, произведения которых отмечены печатью интеллектуализма. Полувосточный город Венеция, город роскоши и чувственности. Сиена, Урбино, Феррара, Падуа, Парма, Пиза, Мантуя, Милан, Виченца, Пьяченца, Верона, Перуджа и, наконец, Болонья, где под влиянием Дениса Калварта живопись переживает новый период расцвета, хотя и становится напыщенной.

Названия этих городов вихрем проносятся в голове молодого художника, ведь он имеет о них чисто умозрительное представление — он видел какие-то гравюры, слышал рассказы путешественников. Но надо все повидать своими глазами, подышать местным воздухом, почувствовать под ногами итальянскую землю, пожить среди ее обитателей, увидеть ее небо и горизонт. Прежде чем подступиться к здешнему искусству, надо шаг за шагом открыть для себя страну. А впрочем, для этого здесь не надо прилагать никаких усилий. Здесь искусство так вросло в жизнь, так тесно сплетено с самой ее сутью, что проникаешься им помимо своей воли. Искусство полным голосом заявляет о себе повсюду — во дворце, в церкви, на улице. Но чтобы понять его, нужно время и, наверное, некоторая душевная утонченность. Ступать по земле и жадно глядеть по сторонам — все-таки недостаточно, надо уметь уловить самый дух искусства. Форма остается пустым символом, если не понять ее души. Чужеземец должен сбросить с себя привычные обветшалые одежды и облачиться в новые. Он должен сменить душу, как сменил климат. Афиняне насмеялись над грубостью беотийцев, а ведь те были коренными жителями Греции. Как же должен вести себя среди пылких итальянцев северянин, фламандец, человек, прибывший из страны туманов? Рисовать гроздя человеческих тел, подобно Франсу Флорису, это вовсе не зна-

чит уподобиться Микеланджело, и школярская нежность Кокси не имеет ничего общего с рафаэлевской. Тщетно подстегивали себя Мартин де Вос и оба Франкена⁶⁴ — они копировали форму, не умея передать дух. Вот почему форма у них осталась застывшей, театральной, а краски зачастую невыносимо кричащи. Сохранив реалистическое видение мира и присущую им кропотливую технику, они надсаживали грудь, распевая ложно-героические песни.

Для того, кто стал свидетелем грандиозного расцвета итальянского искусства, возможны только два пути: или отдаться ему душой и телом, или полностью отказаться от него. Брейгель Старший это понял. Как и другие его соотечественники, он побывал в Италии, но возвратился оттуда, ни в чем не изменив своей манере, или, вернее, не выставляя напоказ того, что он почерпнул в Италии. Он не поддался культу античности, столь любимой итальянскими художниками, и полотна самих итальянцев не потрясли его до самых недр души, как многих его собратьев. Можно ли назвать это равнодушием? Отнюдь нет. Брейгель был наделен острым глазом и ясным умом. Если он пренебрег итальянским искусством, он жадно вглядывался в города и небо Италии. И если в его знаменитых пейзажах мы ощущаем лишь едва уловимый намек на итальянские впечатления, это свидетельствует лишь о независимой натуре художника.

Рубенс безоговорочно избрал другой путь. Сам собой, он понимал, что изучать одно только искусство далеко не достаточно. Надо погрузиться в самую жизнь народа, который вот уже больше столетия с невероятной щедростью дарит миру художников, поэтов, государей, кондотьеров, ученых, отцов церкви, ослепительных красавиц и влюбленных безумцев. Художники создают новое искусство, которое в своем

видении прекрасного сплавляет воедино язычество и христианство, ученые опираются в своих трудах на всю сумму накопленных человечеством знаний.

В рамках, созданных для них зодчими, скульпторы и художники состязаются в рвении и таланте. Каждый дом — будь то обитель Бога или людей — это прежде всего храм искусства. Рядом с мраморной и бронзовой скульптурой небывалую победу справляет живопись. Она царит в алтарях, украшает залы и галереи, чарует взоры на стенах и потолках. Библейские и мифологические сюжеты, сказка, аллегория и портрет — все жанры хороши, все питают неиссякаемую фантазию художников. В истории народов бывают такие оптимальные периоды, когда кажется, будто время и развитие остановились ради того, чтобы дать возможность творческим силам народа в их неслыханном взлете запечатлеть нетленный образ мира. Именно потому, что Италия недавно пережила такой период, художники других стран становятся ее усердными паломниками и восхищенными почитателями — ведь на одного Брейгеля, устоявшего против ее обаяния, приходится сотни тех, кто мгновенно и навсегда был покорен волшебной силой итальянского искусства. К их числу принадлежит и Рубенс.

Но одними восторгами, пусть даже самыми пылкими, не насытишься... Если с самого раннего детства денежные затруднения были главным предметом всех домашних разговоров, ты поспешишь устроить свою судьбу. Петер Пауль снабжен безупречным паспортом, составленным на латинском языке. В нем магистрат города Антверпена удостоверяет, что на берегах Шельды нет чумы и податель сего не является носителем какой-либо опасной болезни. Но надо полагать, что у Петера Пауля имелись и какие-то более существенные рекомендации. Мы не знаем, какие именно,

но их действенная сила налицо: 5 октября 1600 года он присутствует во Флоренции на бракосочетании Марии Медичи⁶⁵, а к концу того же года поступает на службу ко двору в Мантуе.

Вот уже в течение трех веков Мантуей владеет семья Гонзага. Нынешний правитель герцог Винченцо I⁶⁶ берет молодого художника на службу, чтобы тот делал для него копии с известных картин. Страстные коллекционеры не довольствуются погоней за прекрасными произведениями искусства. Некоторые шедевры для них недосягаемы, потому что владельцы ревниво хранят их в своих собраниях. Винченцо это хорошо известно: недаром он готов был пожаловать маркизат в обмен на одну из мадонн Рафаэля. И так как у каждого коллекционера есть свои заветные и неосуществленные мечты, у собирателей вошло в обычай обмениваться копиями: за неимением оригинала можно восхищаться хотя бы его отблеском. Копировать картины — работа не бог весть какая почетная, но для того, кто берется за дело с умом, отнюдь не бесполезная, потому что нет лучшего способа постигнуть технику того или иного великого художника. В конечном счете все зависит от дарования: Тициан сделал копию с портрета папы Юлия II Рафаэля, и трудно решить, какая из картин прекрасней.

Для того, кто хочет изучать живопись, нет места лучше Мантуи. В церквах Сан Пьетро и Сан Андреа замечательные фрески и картины. А дворцы герцога — Кастелло ди Корте и Палаццо дель Те — просто переполнены шедеврами. Собрание семьи Гонзага — одно из знаменитейших в Италии. Здесь есть творения Беллини, Тициана, Пальмы Старшего, Тинторетто, Паоло Веронезе, Мантеньи, Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Рафаэля, Порденоне⁶⁷, Корреджо, Джулио Романо.

Члены семьи Гонзага были не только страстными коллекционерами, они любили окружать себя людьми искусства.

Правящий герцог следует традициям своих предков. Он любит все редкое и красивое. Его агенты рыщут повсюду. Герцог не довольствуется Европой. Америка и Азия также пополняют его коллекции. Вкус к живописи соединяется в нем с известной склонностью к эпикурейству. Например, он пожелал собрать у себя коллекцию изображений самых красивых женщин своего времени. Недавно он взял к себе на службу фламандского художника Франса Поурбюса Младшего⁶⁸. Уж не ради ли этой очаровательной портретной галереи? Герцог сочиняет недурные сонеты и благоволит к своим собратьям по перу. Когда Тассо⁶⁹ был подвергнут строжайшему заключению в Ферраре, герцог обратился с ходатайством к своему зятю и ему удалось перевести в Мантую несчастного автора «Освобожденного Иерусалима». Благодаря вмешательству герцога Тассо, которого по-прежнему мучила мания преследования, мог отдохнуть и даже снова взяться за работу. Герцог не пренебрегает и наукой: он состоит в переписке с ученым, к которому прикованы взгляды всей мыслящей Европы, — с Галилеем⁷⁰, преподающим математику в Падуанском университете.

Однако почитая науку, герцог Мантуанский, как истый эклектик, обожает также астрологов, алхимиков и прочих шарлатанов. Но больше всего он любит роскошь, наслаждения, смену впечатлений. Труппа его актеров прославлена далеко за пределами его владений. В его дворце нашла приют и труппа карликов. В его конюшнях полторы сотни лошадей знаменитой местной породы, слава о которых гремит повсюду. Псарне герцога также нет цены. Капельмейстер герцога Клаудио Монтеверди⁷¹ — смелый новатор. Этот автор

мадригалов и канцонет, долгие годы служивший скрипачом и певцом, заменил сухой флорентийский речитатив выразительной декламацией и не боится использовать диссонансы. Его смелость навлекла на него нападки. Но герцог любит все, что вызывает удивление. Винченцо питает страсть к путешествиям, причем за ним всегда следует целая вереница экипажей, ибо он любит ослеплять толпу, которая стекается, чтобы на него поглазеть. Случалось герцогу и воевать и дорогой ценой убедиться, что война, хотя и напоминает порой спектакль, далеко не всегда бывает увеселением. Отец герцога был горбун, но сам Винченцо — красивый мужчина и, по слухам, питает большое пристрастие к слабому полу. Ради своей страсти к роскоши и прочих прихотей он без стеснения опустошает государственную казну. Он поддерживает дружеские отношения с самыми могущественными монархами. Ослеплять — вот его заветное стремление. Пусть имя мантуанских Гонзага затмит имя флорентийских Медичи, пармских Фарнезе и феррарских Эсте!

Петер Пауль знает, если не по собственному опыту, то по рассказам, какие ему не раз приходилось слышать, как непостоянен нрав великих мира сего. Впрочем, если трудно заручиться расположением властелина, полезно войти в милость к его министру. И Рубенсу удастся завоевать доверие государственного секретаря Мантуи, почтенного Аннибале Кьеппио⁷². Этот старый служака пытается внести какую-то видимость логики в фантастические распоряжения своего все милостивейшего владыки...

Как раз в июле 1601 года герцог собирается на войну: вместе с императором Рудольфом II⁷³ он задумал разбить турок. Перед отъездом он не забывает приказать, чтобы все работы по украшению его столицы продолжались. Петера Пауля, снабженного ре-

комендательным письмом к кардиналу Монтальто, направляют в Рим копировать картины. Кардинал Монтальто пользуется в Риме огромным влиянием. Нынешний папа Климент VIII, как двое или трое его предшественников, обязан ему своей тиарой, так как Монтальто — главный выборщик конклава. Этот хитрый дипломат щедрой рукой рассыпает золото, но часто расплачиваются за его щедрость те, кому он покровительствует. По слухам, кардинал весьма чувствителен к прелестям римских красавиц. В былые времена он даже заявлял, что «ради маркизы Аучиза готов продать душу, а ради графини Скотти — тиару!». Он спекулирует на папах, выбирая их по своему усмотрению, и покровительствует искусству. Кардинал весьма любезно принимает Петера Пауля, но поручение, возложенное на фламандца, по-видимому, не вызывает у него интереса. Единственное, что готов сделать для художника могущественный Монтальто, — это облегчить ему задачу, снабдив рекомендательными письмами.

Наконец-то Петер Пауль наслаждается ни с чем не сравнимым счастьем — возможностью познакомиться с творениями величайших мастеров, благодаря которым Рим стал местом паломничества, — Рафаэля и Микеланджело. Из них двоих наибольшее впечатление на Рубенса суждено было произвести не Рафаэлю. Правда, в Ватикане Рафаэль Санти выглядит совсем иначе, чем в коллекциях государей или в церквях. Здесь — это чувствуется — Рафаэль у себя дома, залы, которые он покрыл фресками, принадлежат ему безраздельно. Однако чуть подальше есть Сикстинская капелла, где торжествует титанический гений Микеланджело. Его знание анатомии граничит с чудом. Он умеет правдиво передать самые трудные, самые невероятные позы. Ни одному человеку не уда-

валось до сих пор подчинить себе толпу, рожденную гением Апокалипсиса. Только сверхчеловек или полубог может, как Микеланджело в своем удивительном «Страшном суде», оживить стену кишашей массой тел, от которых нельзя оторваться.

Конечно, рядом с рисунком этого гиганта рисунок Тициана кажется робким. Микеланджело похвалил колорит Тициана, но, по словам Вазари⁷⁴, выразил сожаление, что «в Венеции не стремятся с самого начала хорошо рисовать и глубже изучать натуру; если бы мастерство и рисунок пришли на помощь этому человеку в той же мере, в какой его одарила природа, в частности в передаче живой натуры, никто не смог бы превзойти его, так как он обладает изящным умом и блестящей живой манерой».

Тициан своим творчеством совершил подлинную революцию, расширив возможности живописи и отдав первенство мазку. В его картинах рисунок и цвет сливаются воедино. Цвет перестал быть дополнением к рисунку, как это было у его предшественников. Тициан рисует цветом. Цвет приобретает всю полноту власти и под волшебной кистью венецианца одерживает такие победы, что ставит художников — всех до одного — перед выбором, от которого зависит дальнейшее развитие живописи. Что важнее — рисунок или цвет? Но может быть, найдется художник, который осуществит неосуществимое — соединит одно с другим: рисунок Микеланджело и колорит Тициана... Художник, который соединит в себе два этих заветных дара, станет истинным богом живописи. Эта цель все еще никем не достигнута. Смелый может дерзнуть...

Глядя на шедевры других художников и даже копируя их, можно лелеять прекрасные мечты, но если хочешь добиться успеха, надо самому писать картины. Однако художнику нужны заказы, а они не падают с

неба. Стало быть, не худо напомнить о себе тем, кто может быть в этом отношении полезен. Далеко от Мантуи, на родине Петера Пауля, Филипп Рубенс служит при кабинете Яна Рикардо, председателя тайного совета эрцгерцога.

Этот высокопоставленный человек, которого Петер Пауль мельком видел во время торжественного въезда эрцгерцогской четы в Антверпен, пользуется большим влиянием на своих властителей. До того как с разрешения папы эрцгерцог Альберт женился на старшей дочери Филиппа II, он был кардиналом, архиепископом Толедским и вице-королем Португалии: эрцгерцог весьма кстати для Петера Пауля вспомнил о том, что в Риме он был почетным деканом церкви св. Креста Иерусалимского. В этом храме необходимо украсить капеллу св. Елены. Представителю эрцгерцогской четы в Риме поручено этим заняться, а этот представитель не кто иной, как сын Рикардо. Счастливое совпадение! Петер Пауль как раз работает в Риме. Ему заказывают триптих. Но так как он находится на службе у герцога Винченцо, ему нужно хлопотать разрешение своего господина. Рикардо беретя уладить этот вопрос. Однако едва Рубенс заканчивает центральное панно, изображающее св. Елену, как его вызывают в Мантую. Вступается Рикардо: пусть художнику разрешат закончить боковые створки! К счастью, Винченцо не противится, и Рубенсу удается закончить «Коронование терновым венцом» и «Водружение креста». Весной Рубенс возвращается в Мантую.

Петер Пауль может считать, что ему повезло. Он впервые смело использовал свой итальянский опыт. Совершенно ясно, что он еще колеблется: мощный рисунок Микеланджело, драматический колорит Тинторетто... Не обходится он и без влияния братьев Кар-

рачки⁷⁵, склонных к эклектизму. Вдобавок его еще сковывают воспоминания о Фландрии. Некоторая статичность персонажей, характер освещения, известная холодность наводят на мысль об Отто Вениусе. В результате — довольно хаотичный ансамбль, где сталкиваются, не сливаясь, противоречивые тенденции. Но, несмотря на эти слабости, произведение заслуживает внимания. Рубенс намного превзошел уровень фламандских поклонников Италии. А это говорит о том, что, даже если его исполнение еще несовершенно, он гораздо глубже, чем его собратья, воспринял уроки Италии.

V. ПУТЬ К УСПЕХУ (1603—1608)

«От подарков дружба крепче» — гласит старая поговорка. Как видно, руководствуясь ею, герцог Маутуанский задумал послать подарки испанскому королю. Филиппу III⁷⁶ принадлежит герцогство Миланское, Королевство обеих Сицилий и Сардиния. Маленькому государству отнюдь не мешает жить в ладу с монархом, имеющим столь обширные владения в Италии. У Винченцо прекрасные отношения с соседями — венецианцами и пьемонтцами. Король Франции Генрих IV⁷⁷, женившийся на его свояченице, всячески к нему благоволит. А вот с Филиппом III отношения у Винченцо неровные. Тем больше оснований попытаться смягчить вспышки монаршего гнева. Верный своей репутации, герцог хочет проявить царскую щедрость. Королю он решает подарить маленькую выездную карету, запряженную шестеркой лошадей, одиннадцать аркебуз новой модели и вазу из горного хрусталя, наполненную благовониями. Всемогущему герцогу Лерме⁷⁸ — шестьдесят картин, большую серебряную вазу и две золотые. Картины — это копии, которые Винченцо специально для Лермы заказал Пьетро Факкетти⁷⁹. Два хрустальных канделябра и крест будут переданы графине Лемос, сестре первого министра и фаворитке короля. Наконец, доверенному лицу Лермы, секретарю дону Педро Франкеса, вручат две хрустальные вазы и драпировочную ткань с золотой кромкой и бахромой.

Приготовив все эти дары, герцог решает, что было бы полезно отправить с ними кого-нибудь из своих приближенных. Выбор падает на Рубенса. Герцог Винченцо видит в этом двойную выгоду. Во-первых, «Петер Пауль, как человек весьма сведущий, найдет что сказать» герцогу Лерме, вручая ему картины. Во-вторых, Винченцо не забыл о своей галерее прославленных красавиц. Он пишет мантуанскому представителю в Испании синьору Аннибале Иберти: «Так как упомянутый выше Петер Пауль весьма преуспел в живописи и в писании портретов, мы желали бы, если есть еще благородные дамы, кроме тех, чьи портреты доставил нам граф Винченцо, чтобы Вы воспользовались для этой цели его пребыванием в Испании и его обходительностью». Петеру Паулю предоставлен кредит. Герцог добавляет к нему денежное вознаграждение. Конечно, миссия была бы еще более почетной, если бы ее не приходилось совмещать с обязанностями конвоира. Но что делать — человеку подневольному выбирать не приходится. Винченцо пообещал Рубенсу взять его с собой в ближайшую поездку во Францию, и Петер Пауль хочет всячески угодить своему господину.

В начале марта 1603 года, после того как под его личным наблюдением картины и прочие предметы искусства были упакованы, Рубенс пустился в путь вместе с предназначенной в подарок каретой, лошадьми и ящиками. Ему посоветовали сесть на корабль в Ливорно. На самом же деле разумнее было ехать через Геную. Рубенс узнал об этом только во Флоренции. Был ли это глупый совет или коварный? Великий герцог Тосканский Фердинандо I⁸⁰ пригласил Рубенса к себе, и здесь художника ждала новая неожиданность. Беседуя с Рубенсом, Фердинандо завел разговор о его владителе, о живописи и, наконец, о подарках,

которые художник вез в Испанию и о которых Фердинандо оказался осведомлен во всех подробностях. «Я был совершенно ошеломлен, — писал Петер Пауль секретарю Аннибале Кьеппио, — и заподозрил тут чью-то дружескую услугу, а может быть, пристальное внимание соглядатаев, чтобы не сказать шпионов, подвигающихся при дворе его высочества. Другого объяснения я не вижу, потому что я не перечислял содержимого своего груза ни на таможне и нигде в другом месте»⁸¹.

В начале апреля Рубенс прибыл в Ливорно и там, по счастью, нашел некоего капитана из Гамбурга, который согласился погрузить на свое судно лошадей, драгоценный груз и сопровождающих его людей. Таким образом, первая часть путешествия закончилась благополучно. Но Петер Пауль ужаснулся, подсчитав свои расходы, и счел необходимым послать объяснительную записку государственному секретарю.

Приехав в Аликанте, Рубенс узнал, что испанский двор находится в Вальядолиде. Он без промедления снова пустился в путь. Ну и путешествие! Двадцать пять дней подряд лил проливной дождь. Но на этом злоключения не кончились. В Вальядолиде представитель мантуанского двора объявил Рубенсу, что он никакого распоряжения от герцога не получил и слыхом не слыхал о его миссии. К счастью, оказалось, что синьор Иберти просто хотел напугать посланца своего государя. Вскоре он взял его под свою опеку. Он снабдил Рубенса деньгами — тот остался без гроша, — одел его так, как принято у испанцев, чтобы он имел благопристойный вид, и подготовил церемонию вручения подарков. Но извлеченные из ящиков полотна оказались в плачевном состоянии — на них было страшно смотреть. Таковы были последствия дождя...

К счастью, королевский двор выехал в замок Аранхуэц. Оттуда он направится в Бургос. Король возвратится в Вальядолид не раньше июля. Эти два месяца — просто дар небес. Петер Пауль исправил попорченные полотна Факкетти, а безнадежно погубленные произведения заменил двумя полотнами собственной работы. Так как ему была предоставлена свобода в выборе сюжета, он написал для контраста «Гераклита» и «Демокрита»⁸². Иберти остался доволен.

По возвращении короля подарки были вручены тем, кому они предназначались. С этой целью были устроены две торжественные церемонии. Петер Пауль присутствовал на них, но ему не удалось сыграть ту роль, на какую он рассчитывал, зная, что герцог Мантуанский приказал синьору Иберти представить Рубенса королю. Иберти составил план церемонии и распределил роли заранее, но, когда появился Филипп III, он вдруг нарушил задуманный распорядок и сам вручил королю карету и лошадей. Петеру Паулю не удалось даже сделать безмолвный реверанс! Больше повезло ему у герцога Лермы — он был в составе делегации, вручавшей министру картины. Первому министру они очень понравились, и, хотя он слыл знатоком, копии с картин Рафаэля, выполненные Факкетти, он принял за подлинники. Произведения же Рубенса понравились ему настолько, что он решил заказать ему свой портрет. Вскоре Рубенс принялся за конный портрет герцога Лермы.

Первому министру Испании сорок восемь лет. Он достиг вершины своего могущества. С тех пор, как на престол взошел Филипп III, подлинным государем Испании стал Лерма. Король — мягкий набожный человек, но он совершенно лишен энергии. Его отец, вначале радовавшийся его необыкновенной покорно-

сти, потом был ею напуган. С первых дней своего царствования Филипп III передал бразды правления своему фавориту, объявив, что отныне подпись Лермы имеет такую же силу, как королевская. Влияние Лермы на короля так велико, что при дворе считают, что тут замешано колдовство. Герцог — холодный, умный, не лишенный кокетства человек. Он умеет извлекать максимальный эффект из милого испанскому сердцу искусства — церемониала. Под его влиянием церемониал приобрел необычайное значение при испанском дворе. Для министра это великолепное средство привлечь к себе испанских грандов, играя на их слабой струнке — тщеславии. Гранды не пользуются теперь никаким влиянием — только почетом, но все-ма гордятся тем, что не обнажают головы перед королем и королева должна вставать при их появлении. Естественная вершина этой иерархической пирамиды — сам король, и Филипп довольствуется своими чисто декоративными обязанностями. Церемониал определяет все стороны королевской жизни — и частную и общественную. Если король собирается куда-нибудь поехать, это приводит в движение сложный механизм предписаний и формальностей.

Ни в какой другой стране не проявляется так откровенно стремление церкви навести порядок в христианском мире с помощью чисто внешних средств. Испания красноречивее других стран заявляет о своей поддержке Контрреформации. Торжество церкви утверждается не только с помощью рассуждений ее теологов, но и величием ее храмов и церемоний.

Новое единство церкви, провозглашенное Тридентским собором⁸³, находит таким образом свое эстетическое выражение. Расцветает искусство украшения алтаря, в котором соединяются живопись и скульптура и которое сродни театральному искусству. Церемонии

захлестывают храмы, занимают все большее место в общественной жизни. Нарождается уличное искусство с его кортежами и маскарадами, триумфальными въездами, великанами, театрами на колесах и фейерверками. В этих представлениях духовное переплетается со светским. Когда умер Филипп II, архитектор Хуан де Орвьедо⁸⁴, построивший собор в Севилье, соорудил грандиозный катафалк, украшенный скульптором Монтаньесом⁸⁵. С тех пор и другие художники — живописцы, скульпторы и архитекторы внесли свою лепту в развитие этого нового стиля. Бесхарактерный Филипп III вовлечен в непрерывную череду празднеств и переездов, организуемых согласно строгому этикету, а тем временем страной правит Лерма. Рассказывают, будто один итальянский дворянин, которому король посоветовал обратиться к первому министру, ответил: «Если бы я мог получить аудиенцию у герцога, я бы не пришел к Вашему Величеству».

Герцог Лерма раздает своим приверженцам доходы и бенефиции и при этом отнюдь не забывает самого себя. Его жена недавно умерла, он разыгрывает неутешного вдовца, но это чистое притворство. Весь двор занят тем, чтобы его женить, и придворные наперебой обсуждают кандидатуры невест...

Рубенс удостоился чести быть приглашенным в замок Вентосилья, чтобы написать портрет этого могущественного вельможи. С тех пор как существуют художники, писать портрет всегда считалось честью. Молодому художнику не так-то легко блеснуть в жанре, в котором работали самые прославленные мастера. Рубенс, не колеблясь, сажает Лерму на коня. Это невиданное новшество. Правда, Тициан написал один такой портрет. Однако то был портрет императора. Рубенс решил сделать конный портрет Лермы. Прекрасная возможность показать, что он умеет писать

лошадей — нервных, элегантных, идеально прекрасных! Портрет окончен. Художник может поздравить себя с выдающимся успехом. Однако он озабочен. Теперь его смущает предстоящая поездка во Францию. Он заранее возражает против нее. Нет никакого смысла посылать его в такое дорогостоящее путешествие «ради каких-нибудь жалких портретов». Такого рода поручение «недостойно» его таланта. Само собой, он согласен писать портреты, но только для того, чтобы «приступить к более крупным работам». В противном случае пусть ему лучше позволят вернуться в Мантую. И Рубенс добивается своего. В конце апреля он возвращается в Мантую.

Спустя некоторое время герцог наконец разрешает Рубенсу выполнить оригинальную работу. Он заказывает ему роспись алтаря для церкви св. Троицы. Хотя эта работа не предназначена для коллекций герцога — а этот оттенок не мог ускользнуть от Рубенса, — художник с увлечением берется за работу. Он пишет триптих внушительного размера. Среднее панно изображает св. Троицу. Левая створка — «Крещение Христа Иоанном Крестителем». Правая — «Преображение». Рубенс нашел способ поместить в триптихе портреты Винченцо, его супруги и его родителей⁸⁶. Может быть, он надеялся снискать таким способом расположение властелина, который мало его ценил? Так или иначе, сделав эту уступку, Рубенс целиком отдался радости творчества и своим пристрастиям в искусстве. К счастью, он полностью освободился от влияний романистов. Исчезли застывшие позы, кричащие тона. Композиция куда более тщательно выверена, но палитра стала чисто итальянской.

Но вскоре Рубенсу опять приходится вернуться к работе, ради которой его наняли. Сидящий на императорском троне ничтожный Рудольф II в апреле 1605

года попросил у Винченцо копию двух полотен Корреджо из его коллекции. Коллекционеры не отказывают друг другу в подобных мелких услугах. Работа поручена Петеру Паулю. В конце сентября копии отправлены императору.

Тот, кто хочет добиться успеха, не принадлежа к сильным мира сего, должен быть ловким. Петер Пауль пускается на всевозможные ухищрения, чтобы его отправили в Рим. Пока он находился в Испании, его брат Филипп приезжал в Рим, чтобы получить степень доктора права, и теперь приехал туда второй раз. Состоя на службе при кардинале Асканио Колонна⁸⁷, он занят археологическими изысканиями. К тому же в Риме живет большая колония соотечественников Рубенса. Это не только художники, но и ремесленники, духовные лица, купцы. Многие живут в Риме постоянно. Некоторые занимают видное положение, как, например, семья Пескаторе, — эти влиятельные банкиры и покровители искусства, уроженцы Ауденарде, еще в прошлом веке носили фамилию Виссхерс. Все эти фламандские римляне, как новоиспеченные, так и пустившие корни в Вечном городе, сохранили любовь к далекой родине. У них есть свои церкви и даже свое кладбище — Кампосанто деи Тедески де Фьяминги. Они содержат на свои деньги два госпиталя — св. Юлиана Фламандского и Санта Мария дель Анима, которые предоставляют кров бедным паломникам из Фландрии и Империи.

Разрешение герцога получено. Петер Пауль может отправиться в Вечный город «продолжать свое учение». Первый шаг сделан: освободившись от мантуанского двора, где, на его взгляд, его не сумели оценить по заслугам, Петер Пауль в одно мгновение оказался в водовороте кипучей художественной жизни Рима — единственного настоящего центра искусства.

Из Рима до Мантуи доносятся отголоски горячих споров между сторонниками Аннибале Карраччи и Караваджо⁸⁸. Искусство переживает кризис — это скрыть невозможно. Великие мастера умерли, а поколение ныне живущих художников повторяет не ими найденные приемы. Вот почему братья Карраччи, выступившие против такого направления, сразу стяжали успех! Их школа, родившаяся в Болонье и переместившаяся в Рим, основана на изучении модели и подражании античным образцам. При этом они не забывают и опыта своих знаменитых предшественников.

Но успех братьев Карраччи вскоре оказался подорван художником, который отказался от всех привычных правил, отверг античных мастеров и Рафаэля и объявил, что только непосредственное наблюдение жизни может служить источником вдохновения. Этот одержимый — Микеланджело Меризи, прозванный Караваджо. Вначале он писал человеческие фигуры, и его единственным желанием было максимально приблизиться к правде, но постепенно он совершенно отказался от пейзажного фона ради резких противопоставлений света и тени. Он предал киноварь и лазурь анафеме и вообще стал писать только черный фон, а на нем странно выделялось какое-нибудь бледное лицо. Он писал лицо таким, каким его видел, категорически отказываясь приукрашивать модель. Наоборот, его взгляд привлекало и завораживало все самое отталкивающее. Клиенты, напуганные ужасами, какие он им предлагал, иногда отказывались получать выполненные художником заказы.

Зато Аннибале Карраччи, в противоположность Караваджо, всегда корректен и даже подчеркнуто любезен. Кардинал Фарнезе пригласил его в Рим и поручил ему украсить свой великолепный дворец, который Сангалло⁸⁹ и Микеланджело построили в прошлом

столетии из «камня, взятого в Колизее и в театре Марцелла». Карраччи работает во дворце вот уже пять лет и все еще не закончил работу. Вначале ему помогал его брат Агостино, но соперничество привело к разрыву между братьями. Римской публике больше нравились работы Агостино, и поэтому Аннибале вынудил его покинуть Рим. Кардинал Фарнезе, чтобы поддержать Агостино, пристроил его на службу к своему брату герцогу Пармскому, и теперь Аннибале помогают в работе более молодые художники, Доменикино и Ланфранко⁹⁰, которые не угрожают его славе.

Кавалер д'Арпино⁹¹, по прозвищу Иозепино, примирил обе партии, предав поруганию как Карраччи, так и бывшего своего помощника Караваджо. Когда в том же 1608 году в Рим явился Гвидо Рени⁹², кавалер поспешил оказать покровительство этому болонцу и обеспечил его заказами. Тем самым он нанес удар Аннибале Карраччи, который боялся конкуренции самого блистательного из учеников своей школы в Болонье. У Иозепино не хватало терпения писать с натуры, и он понимал, что его поверхностная и пресная манера не выдерживает сравнения с мощью Караваджо. Противопоставить ненавистному сопернику, Караваджо, другого, пользующегося успехом художника для Иозепино было единственной возможностью обуздать этого наглеца, который владел кинжалом так же, как и кистью. Пусть Гвидо Рени откажется от своих голубых небес и безмятежной живописи, пусть он тоже подчеркивает тени: только так и можно одолеть ненавистного Караваджо.

Кавалер д'Арпино оказался отличным психологом. Безусловно, люди с изысканным вкусом предпочитали ужасам Караваджо ласкающие взгляд картины Аннибале Карраччи, но ведь приходилось считаться и с молодежью, которую больше привлекала терпкость

обнаженной жизненной правды, чем привычные красоты, созданные по избитой прописи. Разъяренный успехом Караваджо, которого он считал бездарью, Аннибале Карраччи вынужден был стать бессильным свидетелем торжества нового соперника. В отместку ему оставалось только злословить, но это ни на кого не производило впечатления. Гвидо Рени еще не успел написать в Риме ни одной картины, а усыновивший его Вечный город единодушно чествовал художника. И впрямь кавалер д'Арпино поработал на славу.

После смерти папы Клементя VIII конклав 1 апреля избрал папой Льва XI — избрал после долгой борьбы, продолжавшейся несколько дней и не обошедшейся без скандала. После двадцатishестидневного правления новый папа умер, и тиара досталась кардиналу Боргезе. По городу шепотом передают, что в конклаве дошло до рукопашной и что дамы Конти сыграли немалую роль в успехе новоизбранного наместника бога на земле. Они будто бы даже сумели провести старую лису Монтальто, влияние которого в конклаве по-прежнему огромно. Кардинал Боргезе, который принял имя папы Павла V, человек величавый, представительный и весьма высокого о себе мнения. Ему всего пятьдесят три года, и он мечтает о великих свершениях. Его владычество началось в мае, как раз когда Петер Пауль обосновался в Риме. В соборе св. Петра ведутся энергичные работы. Фламиньо Понцио⁹³ заканчивает дворец Боргезе. Кардиналы без усталости украшают свои роскошные жилища. Каждый думает об одном — как бы поразить своих собратьев и прекрасных римлянок. Плетутся интриги. Составляются и расстраиваются заговоры, завязываются любовные приключения.

Милая вольность римских нравов облегчает жизнь тому, кто достаточно гибок и хитер. Именно в этом

мире и собирается проложить себе дорогу Петер Пауль.

Он живет вместе со своим братом. У него есть друзья. Среди них Деодат дель Монте⁹⁴, фламандец из хорошей семьи, явившийся, подобно многим его соотечественникам, паломником в Италию, а также Адам Эльсхеймер⁹⁵, немецкий художник, который помещает библейские и мифологические сцены в свободно написанный пейзаж. Реализм Эльсхеймера, пусть даже очищенный чисто классическим мировоззрением, — новшество в итальянской школе. Исходящее от северянина, оно встречает непосредственный отклик только в творчестве другого уроженца севера — антверпенца Пауля Бриля⁹⁶, который живет в Риме вот уже двадцать лет.

Благодаря протекции Юста Липсия Филипп Рубенс получил разрешение работать в библиотеке кардинала Асканио Колонна, а тем временем Петер Пауль может отдаться любимому делу — изучать творчество великих мастеров. Неистощимым источником служит для него Микеланджело. А ведь есть еще античные мастера с их мраморной и бронзовой скульптурой, которой так богат Рим. Есть, наконец, собрания замечательных медалей.

Рисунки пером, карандашом, сангиной, сепией, белая гуашь — все способы хороши, чтобы запечатлеть в беглом наброске образ, который хочешь удержать в памяти. Но это не рабская копия, а живая интерпретация, где образ оригинала воспринят сквозь призму индивидуальности художника.

Под влиянием искусства, золота и страстей жизнь в Риме кипит, как лава. Сегодня все заняты каким-нибудь прекрасным произведением искусства, завтра все взволнованы разыгравшейся драмой. Сама земля, еще хранящая осколки императорского Рима, способствует

этому вакхическому опьянению, время от времени открывая глазам восхищенных толп какое-нибудь неизвестное доселе сокровище. Так, возле арки Галльена на Эсквилинском холме⁹⁷ недавно открыли великолепную фреску с изображением брачной церемонии. Она украсила коллекцию кардинала Альдобрандини. Это тот самый кардинал, который несколько лет тому назад послал убийц к дворянину Джироламо Лангобарди: ему не нравилось, что Лангобарди содержит некую молодую девицу. Тот самый кардинал, который отправил на плаху осудившего его правителя Рима. Тот самый, который дважды пытался возглавить группу кардиналов в конклаве, но дважды был оставлен в дураках хитрецом Монтальто. Теперь фреска, которую все, в том числе и Рубенс, мечтают посмотреть, находится на прелестной вилле Альдобрандини — и отныне так и войдет в историю под названием «Свадьба Альдобрандини».

В атмосфере этой кипучей жизни Рубенс и не вспоминает о Мантуе, разве только тогда, когда ему причитается жалованье, выплату которого задерживают. Получая жалованье, пишет он Къеппио, «я мог бы продолжать свои занятия, не пытаясь раздобыть другим путем средства к существованию, хотя в Риме для меня это не составило бы труда»⁹⁸. И вскоре он доказывает, что его слова отнюдь не пустое хвастовство.

В конце 1606 года он получает заказ от святой конгрегации. Речь идет об украшении главного алтаря в новой церкви Санта Мария ин Валличелла. Получить этот заказ пытались многие художники, в том числе Гвидо Рени и Помаранцио⁹⁹. То, что Рубенс мог одержать победу над таким признанным в Риме художником, как Гвидо Рени, доказывает, что он добился больших успехов в умении завязывать связи. Но

он не позаботился о том, чтобы заручиться разрешением своего властелина. А тот не замедлил напомнить о себе, и притом самым неприятным для Рубенса образом — он приказал ему вернуться в Мантую. Рубенс стал упираться. Он просит Кьеппио исхлопотать ему отсрочку, признаваясь, что взялся за роспись алтаря: «Меня вынудила к этому необходимость, ибо я не мог целый год вести в Риме жизнь, подобающую моему положению, содержать дом и двух слуг, получив из Мантуи со времени отъезда за все про все 140 скудо». Картина, правда, еще не начата, но «в ней заинтересованы многие знатные лица, и, откажись я от этого заказа, который получил, одержав славную победу над знаменитыми римскими художниками, я навлек бы на себя великую хулу»¹⁰⁰.

Рубенс подчеркивает, что взывает только к заступничеству своего покровителя, государственного секретаря, Кьеппио, хотя мог бы без труда заручиться поддержкой кардинала Боргезе. Громкое имя, ничего не скажешь! Шипионе Каффарелли Боргезе, всемогущий племянник папы, — вот кого сумел вовлечь в свою игру Петер Пауль. Само собой, он добивается того, чего хотел. Винченцо предоставляет ему трехмесячную отсрочку. Но прошло полгода, а Петер Пауль все еще находится в Риме. На сей раз он получает формальный приказ. Герцог намерен предпринять длительное путешествие во Фландрию и хочет взять с собой своего художника. Рубенс повинует. Однако, чтобы быть уверенным, что по возвращении из путешествия он сможет вновь вернуться в Рим, он просит содействия кардинала Боргезе. У него есть отличный предлог: картина еще не водворена на место, и, кроме того, она нуждается в небольших поправках.

В конце июня 1607 года Петер Пауль возвращается в Мантую. Но за это время герцог передумал: воды Спа

он решил заменить морским воздухом и, отказавшись от Фландрии, направиться в Геную. В Генуе Винченцо ведет образ жизни довольно странный для человека, желающего лечиться: приемы, пиршества, представления, концерты, поездки, всевозможные церемонии, которые украшают своим присутствием «прекрасные нимфы». Кардинал Дориа оказался таким же азартным игроком, как сам герцог... Дождь, сенат, местная знать, вроде Паллавичини и Спинолы¹⁰¹, — все наперебой стараются как можно роскошнее принять герцога и его свиту, чтобы подтвердить славу генуэзского гостеприимства.

Петер Пауль присутствует на этих пышных увеселениях в качестве статиста, но при этом он не забывает свое ремесло. Следуя примеру Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Джулио Романо, Рубенс интересуется архитектурой. Генуя изобилует замечательными дворцами: дворец Леркари Пароди, построенный Галеаццо Алесси, дворец Реджо Подеста, созданный Джованни Баттиста Кастелло, знаменитый дворец Дориа-Турки, автором которого был Рокко Лураго¹⁰², дворцы на Виа Бальби и Виа Нова, с их великолепными скульптурными украшениями и многоцветными фасадами. Петер Пауль неутомимо рисует фасады, сечения и планы. И кроме того, конечно, пишет. Так ему представляется возможность написать портрет маркизы Бриджиды Спинолы¹⁰³, невесты дожа.

Возвратившись в свою столицу, герцог Мантуанский застаёт письмо от эрцгерцога Альберта, которое повергает его в страшный гнев. Правительство Нидерландов просит герцога отпустить на родину одного из его подданных, чтобы он помог родным уладить семейные дела. Этот подданный не кто иной, как художник Петер Пауль Рубенс. Что за неотложные дела требуют присутствия Рубенса среди близких? В письме это не уточняется, да и вряд ли сам Рубенс

сумел бы ответить на этот вопрос. Его брат Филипп возвратился в Антверпен, он в дружеских отношениях с влиятельными лицами у себя на родине. Уж не он ли подстроил присылку письма? А может быть, братья задумали этот план вдвоем еще в Риме?

Верный своей обычной политике, Петер Пауль непроницаем. Что бы ни случилось, он неизменно обходителен и улыбчив. Он знает, что сила не на его стороне. То, что происходит в его душе, он таит про себя. Без сомнения, он понимает, что при дворе Винченцо он не добьется успеха. Однако сильные мира сего прислушиваются лишь к голосу тех, кого они считают себе ровней. Вот зачем в свое время понадобилось письмо Боргезе, а теперь письмо эрцгерцога. Но если таков был замысел Петера Пауля, он поставил не на ту карту. Герцог отнюдь не глуп. Хитрость показалась ему шитой белыми нитками. Поэтому он довольно любезным тоном ответил эрцгерцогу, что лишен возможности удовлетворить его просьбу. Конечно, если Рубенс намерен покинуть его службу... Но нет, «означенный Рубенс вовсе не имеет такого намерения, потому что хочет остаться у меня, и я тоже не имею намерения с ним расстаться, поскольку хочу оставить его». Битва проиграна. Придется начинать все сначала.

В середине декабря Петер Пауль вернулся в Рим. Когда его картина была помещена в алтаре, он обнаружил, что она очень невыгодно освещена — отсвечивает так, что ничего нельзя рассмотреть¹⁰⁴. Рубенс дорожит своей репутацией и не хочет, чтобы о нем судили по произведению, которое находится в таких неблагоприятных условиях. Но отцам из святой конгрегации картина очень нравится, и они разрешают Рубенсу снять ее только в том случае, если он обяжется выполнить копию с нее на аспидной доске или на другом поглощающем краски материале.

Что делать? Петеру Паулю приходится согласиться, но он старается извлечь выгоду из постигшей его неудачи. Он вспоминает о своем хозяине, герцоге Мантуанском. Почему бы герцогу не купить картину? Рубенс тотчас пишет Кьеппио, чтобы заручиться его поддержкой. Он сообщает, что это его лучшее произведение, что те, кто видел картину, ею восхищены. Она не испортит мантуанской коллекции. Цену за нее пусть назначит сам герцог. Рубенс удовлетворится небольшим задатком, а с остальной платой готов ждать, сколько будет угодно герцогу. Что до копии, Рубенсу вполне хватит двух месяцев, чтобы ее выполнить, потому что на сей раз он не станет прилагать «такого усердия».

Петер Пауль возлагает большие надежды на ответ герцога. Ведь могла же герцогиня поручить ему вести переговоры с Помаранцио о покупке картины для украшения ее личной часовни. Увы, его предложение отвергнуто. Оно подоспело как раз в разгар карнавала, когда Винченцо собрался в Турин «в самом блестящем и многочисленном обществе, какое мне приходилось видеть», — сообщил Рубенсу прямодушный Кьеппио, а уж он-то повидал на своем веку пышные герцогские выезды! И, не слишком заботясь о логике, государственный секретарь объясняет Рубенсу причину отказа: «В настоящее время мы очень осмотрительны в отношении расходов».

Хотя Рубенс действовал не бескорыстно, он был прав, утверждая, что картина, выполненная по заказу святых отцов, его лучшее произведение. «Мадонна с младенцем, св. Григорием Великим и святыми», по сути дела, — прославление папы Григория и трактовано художником с необычайным размахом. Влияние Италии принесло свои плоды. Оно еще явственно ощущимо, но к нему добавилось уже нечто новое, а имен-

но — выразительность. Это не величавое буйство Микеланджело, не беспорядочность Джулио Романо, не драматический порыв Тинторетто, не тайное очарование Корреджо. Это именно выразительность, далекая и от напыщенности и от риторики. В стиле и колорите уже чувствуется мощная рука мастера.

Нет, в самом деле Рубенсу мало проку от мантуанского двора! Прав был Филипп, предостерегавший против него брата! Петер Пауль в ярости и, кажется, впервые в жизни, продолжая оставаться изысканно вежливым, показывает свои коготки. Он благодарит государственного секретаря за его бесплодные хлопоты, но при этом объявляет, что почти рад своей неудаче. Недаром «весь Рим видел картину и восхищался ею». Рубенс уверен, что «найдет в Риме серьезного покупателя». Это куда надежнее, чем незадачливые мантуанские клиенты. Конечно, он высказывает это не так резко, но чувствуется, что именно так думает, потому что он упоминает о «недавних тратах на всевозможные празднества» и о том, что в результате ему стало трудно получить то, что ему причитается. Он переходит к нападению: «Мантуанская казна не стала бы спешить расплатиться со мной, как она не торопится возместить мне то, что должна мне уже так давно». И заключает: «Вот почему я пришел к выводу, что мне повезло, что я получил отказ на свое предложение».

Письмо весьма дерзкое. Вдобавок Рубенс напоминает Кьеппио о неудачных переговорах с Помаранцио. Художник, чтобы исполнить желание герцогини, послал ей все свои работы, но не получил того, что ему причитается, а именно четырехсот дукатов, хотя вначале он запросил пятьсот. «Эта сумма показалась чрезмерной Ее высочеству, которая, без сомнения, не представляет себе нравов римских художников и по-

лагает, что с ними можно обходиться так, как это принято в Мантуе». Петер Пауль беспощаден. И каков гордец! «Настоятельно прошу Вашу милость убедить Ее высочество герцогиню, чтобы она незамедлительно погасила этот долг. В противном случае я буду опозорен перед всеми и наверняка впредь никогда не решусь взять на себя подобное поручение»¹⁰⁵.

В этом письме от 23 февраля он проявил дерзость вельможи. Он впервые осмелился сбросить маску почти подобострастной учтивости, какую надел с тех самых пор, как стал возвращаться в кругу сильных мира сего. Он не стал взвешивать последствия своего поступка, не стал обуздывать свой душевный порыв. Быть может, в этом он проявил слабость, но зато остался непобежденным.

Рубенс снова приступил к работе над картиной, и так как святые отцы позволили ему изменить сюжет, он разделил первоначальную композицию на три части. Он рассчитывал закончить картину за два месяца, но прошло полгода, а работе все еще не видно конца.

Двадцать восьмого октября Рубенс пишет Кьеппио из Рима: «Хотя Его высочества нет сейчас в Мантуе, я считаю своим долгом объяснить Вашей милости причины, вынуждающие меня совершить поступок, граничащий почти что с неучтивостью по отношению к герцогу, и продлить и так уже затянувшееся отсутствие поездкой за границу. Я надеюсь, однако, что, по крайней мере, эта отлучка будет недолгой. Позавчера я получил дурные известия о здоровье моей матушки, которая страдает от тяжелого приступа астмы и от бремени своих семидесяти двух лет. Увы, приходится ожидать, что ее постигнет участь всех смертных»¹⁰⁶.

Герцог Мантуанский, который незадолго до этого все-таки отправился в поездку по Нидерландам, но не взял с собой своего фламандского живописца, уже на-

ходится на пути к дому. Пробыв больше двух недель в Брюсселе и посетив Антверпен, он был принят при французском дворе королем Генрихом IV. 22 октября он выехал из Фонтенбло. Рубенс утверждает, что постарается «встретить Его королевское высочество где-нибудь по пути». Через Мантую ему ехать некогда, так как он в спешке «выбирает самый короткий путь». Рубенс не знает, когда он возвратится, но заверяет, что по возвращении явится прямо в Мантую, потому что его работа в Риме закончена. Воля его господина всегда и везде пребудет для него непреложным законом. Так, по крайней мере, он пишет секретарю Аннибале Кьеппио, прежде чем вскочить в седло.

«Я спешу как безумный», — пишет он. Прощай, Италия!

VI. ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ (1608—1610)

Я спешу как безумный.

Петер Пауль скачет галопом по дорогам Италии и Франции. Его терзает страх, что он не застанет в живых ту, кто была живым олицетворением их семьи. Не слабодушная женщина, эгоистичная и властная в своем материнстве, а сильная духом и достойная античных матрон, Мария умела страдать и бороться, всегда стояла на страже благополучия семьи и никогда не сдавалась, какие бы испытания ни выпадали ей на долю. Больше восьми лет Петер Пауль не возвращался на родину. Но мать и бровью не повела. Она ни разу не напомнила ему, что пришел ее черед отдохнуть, что она имеет право рассчитывать на помощь своих детей. Правда, рядом с нею был Филипп. Но и Филипп дважды уезжал в Италию: первый раз — чтобы получить степень доктора, второй раз — для продолжения своих работ по археологии. Она ни словом не возразила. Она поняла, что не следует мешать сыну. Между тем жизнь по-прежнему обходилась с ней круто. Смерть унесла еще двух ее детей: в 1601 году старшего сына — Яна Баттиста, в 1606 году дочь Бландину.

И как всегда, как всю ее жизнь — денежные затруднения! Шаг за шагом Мария Пейпелинкс защи-

щала свое добро. У нее еще оставались кое-какие ценные бумаги и недвижимость. Ей снова и снова приходилось их продавать. Так она лишилась прекрасного дома «Синт-Арнолд» на площади Мэйр и других домов поменьше. Снова какой-то кредитор оказывался банкротом. Не беда — она пыталась пристроить свой капитал в более надежные руки. Надо спасать то, что еще можно спасти.

«Я спешу как безумный».

Но путь долг. У Петера Пауля было время поразмыслить о матери, о своих близких, о собственной участи. К концу ноября он добрался до своей родины. Еще несколько дней — и он прибыл в город своих предков. Но, увы, он спешил напрасно: Мария Пейпелинкс, вдова Яна Рубенса, умерла. 19 октября она почилла вечным сном, и, согласно воле покойной, ее тело было погребено в аббатстве св. Михаила. Она умерла, до последней минуты отстаивая интересы семьи: еще в апреле она сама явилась к членам городского совета, чтобы составить какую-то бумагу. Она умерла так же, как и жила: заботясь о своих близких и охраняя справедливость. Она умерла, но воля ее продолжает действовать. Еще два года назад, когда она была совершенно здорова, «памятуя о бренности рода человеческого и о том, что нет на свете ничего более неотвратимого, чем смерть, и более неопределенного, чем час оной», она взяла в руки перо и сама, без всякой посторонней помощи обстоятельно изложила свою последнюю волю, потому что не хотела стать причиной семейных неурядиц. Мария обстоятельно перечислила в этой бумаге все денежные потери последних лет, потом подвела итог тому, что у нее осталось, и перешла к разделу. Она поделила наследство между теми, кто остался в живых, то есть Филиппом, Петером Паулем и детьми Бландины.

Она упомянула о том, сколько денег ей стоила дочь, в то время как сыновья сами зарабатывали себе на жизнь. Каждый из них должен получить долю, равную доле дочери, потому что Мария не хотела, чтобы одни оказались в выигрыше за счет других. И ни слова в поучение! Как видно, она считала, что ее дети знают, почем фунт лиха, и сумеют проложить себе дорогу в жизни. Но Мария понимала, какую роль играют в этой жизни деньги. Вот почему ее последние мысли были обращены к бухгалтерским книгам.

Петер Пауль входит в незнакомый дом. Правда, здесь сохранились кое-какие произведения его ранней молодости. Некоторые предметы пробуждают в нем воспоминания. Но все-таки обстановка для него чужая. И какая пустота вокруг! Когда он уезжал, в старом доме «Синт-Арнолд» их было пятеро. Теперь они с Филиппом остались вдвоем.

С помощью доброго друга Балтазара Моретуса Филипп напечатал свой труд «*Electorum libri duo*»*. Книга иллюстрирована рисунками, которые Петер Пауль выполнил специально для нее еще в Риме. Филипп пользуется большим уважением в Антверпене. После смерти одного из четырех секретарей города ему предложили занять место покойного. В числе новых коллег Филиппа — почтенный Анри де Мой. Его двадцатитрехлетняя дочь произвела большое впечатление на молодого секретаря. В марте он на ней женился.

Эти семейные события удерживают Петера Пауля на родине. Уж не навсегда ли? Кто знает. Ясно одно: серое небо Фландрии никогда не вытеснит из его памяти сияющие небеса далекой страны, а суровая буд-

* «Избранные сочинения в двух книгах» (лат.).

ничная жизнь испанских Нидерландов — праздничное великолепие итальянских городов. Там князья и кардиналы состязаются в роскоши. Здесь страна с трудом оправляется от жесточайшей войны. Правда, те, кто не отчаялся в будущем Нидерландов, твердят, что недаром уже два года в стране царит спокойствие — это предвестие более длительного мира. И в самом деле: 9 апреля 1609 года в Антверпене подписан мир на двенадцать лет.

Переговоры тянулись около двух лет. Для одной из сторон речь шла о вещах куда более важных, чем простое перемирие. После борьбы, которая продолжалась более четверти века, Испании пришлось признать независимость Соединенных Провинций. Тщетно ее представители, и самый упорный среди них, преподобный Ян Нейен, пытались спасти престиж Испании и сохранить для испанского короля титул, герб и отличительные знаки правителя потерянных провинций. Полномочные представители Голландии во главе с Олдебарнвелде¹⁰⁷ не уступили и одержали верх. Заключенный на двенадцать лет мирный договор — величайшая экономическая и политическая победа молодой республики. Но Южные Провинции не получили ничего. Завершая разорение Антверпена, голландцы по-прежнему блокируют устье Шельды. Однако люди так устали от войны, что с восторгом приветствуют перемирие. Все выгоды от него достаются правителям тех провинций, которые сохранили верность короне, то есть страны, которую гуманисты торжественно именуют Бельгией.

Эрцгерцог Альберт и его жена Изабелла, высочайшей волей Филиппа II объявленные властителями Нидерландов, на деле находятся в полной зависимости от Испании. Военные неудачи Альберта создали ему в Испании славу бездарного полководца. С 1605 года

его отстранили от командования войсками, оно было передано маркизу Амброджио Спиноле, который был назначен главнокомандующим. В этих щекотливых обстоятельствах герцог, человек серьезный, сдержанный, неторопливый, добросовестный и очень набожный, повел себя с большим достоинством. Он не только не стал ссориться с вытеснившим его блестящим полководцем, но, наоборот, попытался установить с ним добрые отношения, в чем и преуспел, отведя себе чисто декоративную роль. Он находит удовольствие в официальных церемониях, которые разыгрываются в соответствии с суровой пышностью строгого испанского этикета. Он благожелательно относится к своим подданным, хотя они этого не ценят, и находит довольно оригинальный способ справляться с незнанием местных языков: тем, кто обращается к нему на французском языке, эрцгерцог отвечает по-испански, а тем своим подданным, которые говорят по-фламандски, Альберт отвечает на немецком языке.

Альберт и Изабелла прилагают все усилия, чтобы казаться независимыми правителями. С этой целью они окружают себя местной знатью. Среди новых сановников граф ван Бюрен — сын упрямого Вильгельма Оранского, к которому подослал убийцу Филипп II, и граф Луи Этмонт, сын графа Ламорала Этмонта, голова которого скатилась на плахе на Большой площади Брюсселя во времена жестокого Альбы. Эрцгерцог и его супруга — еще более ревностные католики, чем испанские властители. Немудрено, что при их правлении страну захлестывает новая волна благочестия. Католики, подвергшиеся гонениям, со всех сторон стекаются в Брюссель, уверенные, что здесь они найдут покровительство и поддержку. Строятся капеллы, возводятся церкви. Под мощным влиянием иезуитов представители бур-

жуазии и гильдий стараются возместить ущерб, нанесенный иконокластами. Для художников, скульпторов и архитекторов работы непочатый край. Альберт и Изабелла полны самых лучших намерений. Недаром они заказали Рубенсу свои портреты.

Брюссельский двор пользуется известным престижем. Великие державы направляют сюда послов, потому что дворец Куденберг стал важным центром европейской дипломатии. Это истинный перекресток Европы, где сталкиваются люди всех национальностей. А двое влиятельнейших людей принесли сюда дух Италии — это Амброджио Спинола и кардинал Бендивольо¹⁰⁸.

Маркиз Спинола не только блестящий полководец. Этот изворотливый генуэзец — великолепный политик. Он доказал это несколько лет назад, когда на расспросы Генриха IV о его военных планах откровенно раскрыл их французскому королю, справедливо рассчитав, что тот ему не поверит. Так и случилось. Подозревая ловушку, беарнец приказал Морицу Нассаускому¹⁰⁹ быть готовым к совершенно иному плану кампании. Обнаружив, что его провели, Генрих IV воскликнул: «Обычно люди обманывают, говоря неправду, Спинола обманул меня, сказав правду». После победы в Остенде Спинола приобрел огромное влияние. При этом никто не догадывается, что ему дано секретное предписание арестовать Альберта, если тот вздумает проявить непокорность.

Что касается кардинала Гвидо Бендивольо, то он играет важную политическую роль как папский нунций. Это именно он охарактеризовал Брюссель как один из самых оживленных и космополитических городов мира. Проницательный наблюдатель, он стал летописцем событий, в которых ему пришлось участвовать.

Что делать Петеру Паулю? Уехать или остаться? Поступи он, как ему подсказывает сердце, он не колебался бы в выборе. Не зря он пожил в стране, которая слывет самой прекрасной в мире. Но он вовсе не собирается возвращаться ко двору Гонзага, как он заверял Кьеппио. Его притягивает только Рим. Рим, где кардиналы затмевают роскошью князей. Рим, где художники соперничают между собой, где царят интриги, зависть и клевета. Правда, в Риме нелегко выбиться в первые ряды. Но зато во Фландрии нечего и мечтать о подобном великолепии. Существует, правда, брюссельский двор, где вот уже несколько лет блистает Отто Вениус, официальный художник их высочеств и интендант монетного двора. Есть Антверпен, родина предков, гордый город империи Карла V¹¹⁰. Хотя устье Шельды по-прежнему закрыто, жизнь в Антверпене не замерла. В нем продолжают развиваться некоторые промыслы. Здесь производят шелк, кружево и выдувают стекло по венецианскому способу. Антверпен славится своими ювелирами и чеканщиками. Здесь работают многочисленные художники. Но велика ли им цена?

Петер Пауль — человек трезвого ума. Не ему, прожившему восемь лет в Италии, восхищаться этими жалкими подражателями. Даже сам Отто Вениус не минует его сурового приговора. Так что же ему делать? Уехать или остаться? Мантуя? Ни в коем случае! Брюссель? Тоже нет. Выбирать надо между Римом и Антверпеном. «Не знаю, оставаться ли мне на родине или окончательно перебраться в Рим, где мне предлагают выгодные условия. Здесь, впрочем, тоже прилагают все старания, чтобы меня удержать. Эрцгерцог и всемилостивейшая инфанта передали мне приглашение остаться в стране и поступить к ним на службу. Они предложили мне щедрое содержание, но

я не намерен снова становиться придворным. В тот день, когда я окончательно вознамерюсь покинуть Рим, мне лучше всего искать приюта в Антверпене»¹¹¹.

Но Рим — это Аннибале Карраччи, Гвидо Рени, Доменикино и Альбани¹¹². Антверпен — это Мартен Пепейн, Хендрик ван Бален, Абрахам Янсенс¹¹³ и художники старшего поколения. Для каждого, у кого есть глаза и разум, картина ясна: с одной стороны — перспектива беспощадной борьбы с талантливыми людьми, имеющими к тому же могущественных покровителей, с другой стороны — легкая победа. «Лучше быть первым в деревне, чем последним в Риме», — говаривал Цезарь.

Выбор сделан: Рубенс остается в Антверпене.

Окружающие все настойчивей выказывают Петеру Паулю свой интерес. Все слышали, что он работал по заказу герцога Лермы в Испании, маркизы Спинолы в Генуе, в Риме для отцов из святой конгрегации, а также для эрцгерцога Альберта и инфанты. Он был знаком с принцами, кардиналами и министрами. Не многие обитатели берегов Шельды могут похвалиться тем же. Эрцгерцог и его супруга посылают Рубенсу золотую цепь и назначают его придворным живописцем.

Рубенс становится членом общества романистов, старейшина которой — Ян Брейгель¹¹⁴. Он возобновляет дружбу со школьным товарищем Балтазаром Моретусом, который помогает своему отцу управлять старинной типографией Плантена. Он завязывает дружбу с бургомистром Антверпена, Николасом Рокксом¹¹⁵. Этот выходец из патрицианской семьи играет большую роль в жизни города. Богатый, образованный, он вдобавок любит искусство и с увлечением коллекционирует монеты и медали. Рубенс сводит знакомство и со свояком Филиппа, сек-

ретарем городского суда Яном Брантом. Автор нескольких ученых трудов, этот чиновник получил образование в Лувене и в Бурже и подолгу жил за границей. Его дочь, восемнадцатилетняя Изабелла, пленила Рубенса своим сдержанным обаянием. Ему тридцать два года, судьба ему благоприятствует — он может основать семейный очаг. В октябре 1609 года он женится на Изабелле. Бракосочетание совершено в аббатстве св. Михаила, неподалеку от дома Рубенса — он по-прежнему живет на Монастырской улице, где жила его мать. На свадьбе Филиппа Петер Пауль, по его собственным словам, играл роль мажордома. На свадьбе Петера Пауля Филипп взял на себя роль поэта и воспел счастливую чету в латинских стихах. Петер Пауль по-своему отметил торжественное событие. Он изобразил себя с молодой женой на картине, пронизанной лирическим настроением. В обрамлении зелени и цветов, в богатой одежде, Изабелла Брант сидит у ног своего мужа. Она доверчиво положила руку на его руку. Он слегка склонился к ней с видом ласкового покровительства, его рука опирается на шпагу. Имеет ли он право носить эту принадлежность дворянского сословия? Неизвестно.

Период покоя и труда. Период тихого счастья.

В заказах нет недостатка. Художник пользуется всеобщим уважением. Его осаждают ученики. Страна вкушает мир и пытается встать на ноги. Мир в стране. Мир в душе. Рубенс делит свое время между работой и семейными радостями. В апреле 1610 года он становится восприемником малютки Клары, дочери Филиппа. Ему заказаны портреты эрцгерцога и эрцгерцогини, и он усердно поработал над ними — то есть приукрасил, насколько мог, две эти бесцветные как в физическом, так и в нравственном отношении

личности. Инфанта на портрете напоминает скорее здоровую фламандку, чем представительницу испанских Габсбургов, а ее супруг похож на добродушного и недалекого буржуа, но их одежды великолепны, и осанка указывает на несомненное королевское происхождение...

Под влиянием Николаса Рококса магистрат Антверпена задумал украсить городскую ратушу. Заказ на картины для только что реставрированного зала заседаний штатов получили два художника: Рубенс и Абрахам Янсенс. Рубенс пишет «Поклонение волхвов». Это превосходная возможность продемонстрировать согражданам, чему он научился за время своего долгого пребывания в Италии. К счастью, размеры заказанной картины велики. Есть где развернуть сцену поклонения. Люди в богатых одеждах, лошади, верблюды, богатые дары, мускулистые тела, горящие факелы — все способствует великолепию картины. Темный фон мощным контрастом подчеркивает светлые части полотна. В этом, без сомнения, звучат отголоски итальянских воспоминаний, и даже точнее — влияния Караваджо.

Картина произвела большое впечатление. Но — о неожиданность! — картина Абрахама Янсенса понравилась не меньше. В своей аллегорической композиции «Шельда и Антверпен» этот художник показал себя достойным соперником своего собрата по искусству. Динамичный рисунок, могучая мускулатура, контраст света и тени в духе Караваджо — оба художника точно сговорились доказать своим землякам, что из итальянской живописи можно извлечь куда более живые уроки, чем те, какими больше столетия пробавлялись романисты. Что ж, тем лучше, если у Рубенса есть соперник! Рубенс не боится конкуренции. Дайте ему новые заказы, и посмотрим, кто кого!

Вскоре он и в самом деле получает желанный заказ.

По ходатайству его друга Корнелиса ван дер Геста настоятель и притч церкви Синт-Валбург заказывает ему большой триптих для украшения главного алтаря. На деньги, которые ему предлагают за работу, может несколько лет безбедно существовать целая семья. Вот наконец случай показать полную меру своих возможностей. Рубенс пишет «Водружение креста», которое производит сенсацию.

В этой картине Рубенс мог проявить себя с большей силой, чем в «Поклонении волхвов» с его горизонтальной композицией. Темпераменту необходимо движение вверх. В «Поклонении волхвов», статичном по самому своему сюжету, движение было для художника второстепенной задачей. В «Водружении креста», наоборот, сюжет весь в действии. Однако движение надо искать не в тщательно проработанных позах или в капризных складках одежды. Горизонталь и вертикали картины статичны, зато диагонали полны динамики. В этом необузданном произведении все — сплошное движение. И во всем чувствуется радость. Да, радость! Радость молодецкого усилия, радость здоровых тел, радость играющих мускулов. Радость чувствуется даже в теле самого Христа, крепкого, могучего, похожего на Зевса Олимпийца! Это радость самого Рубенса, который предается вакхическому опьянению, едва ли не забывая о главной теме своего произведения. Это радость бессмертной жизни, противостоящая смерти. Это любовь к жизни, которая преображает все, вплоть до темы смерти. Безусловно, Рубенс делал это не сознательно. Его кисти, выйдя из повиновения рассудку, обнажили его душу — душу, сочетающую свойства Рубенсов и Пейпелингов, душу, страстно привязанную к жизни, познавшую множество испытаний, не раз овеянную

дыханием смерти, но каждый раз вновь возрождавшуюся из мрака и рвавшуюся к свету!

Те, кто восхищался «Водружением креста», конечно, не думали об этом, и уж меньше всех думал об этом сам художник. Зрители просто любовались произведением, которое смелой игрой форм затмило все другие картины в их церкви. А самые прозорливые из них, несомненно, говорили себе, что, судя по всему, в их стране появился великий художник.

VII. БОГАТСТВО И СЛАВА (1611—1618)

Жизнь прекрасна. В марте 1611 года у Петера Пауля родилась дочь, которую назвали Клара Серена. Крестным отцом девочки был Филипп. Ученики стекаются к Рубенсу со всех сторон. Многим приходится отказывать, а это верное средство, чтобы желающих стало еще больше. Работы тоже хоть отбавляй. Все идет как нельзя лучше.

Но радости жизни скоротечны, и, как справедливо говорила Мария Пейпелинкс, «все мы знаем, что мы смертны, но никому не ведом его смертный час». В семье Рубенсов многие умирали безвременно и скоропостижно. В последних числах августа, не проболев ни одного дня, внезапно скончался Филипп Рубенс, едва достигший тридцати восьми лет. Петер Пауль оплакал своего лучшего друга. Оплакал сдержанно, как подобает человеку, исповедующему модную доктрину — стоицизм. Юст Липсий всегда ссылался только на Сенеку¹¹⁶, и хотя Юст Липсий умер в 1606 году, он все еще властвует над умами гуманистов «Бельгии», как они теперь называют свою родину.

Чтобы сочинить эпитафию брату, Петер Пауль, неуверенный в своем знании латыни, прибегнул к содействию Балтазара Моретуса. Тот в свою очередь призвал на помощь Вовериуса¹¹⁷, а тот воспользовался советами Яна Бранта и Хемелариуса. Эпитафия должна быть пышной и достойной древних — этого тре-

бует обычай. Петер Пауль тоже внес свою лепту в увековечение памяти брата — он украсил его гробницу картиной¹¹⁸. Художник, уже считавшийся опекуном детей Бландины, теперь взял на себя попечение и о двух детях Филиппа. Как во времена Марии Пейпелинкс, надо заботиться о живых и продолжать борьбу. Филипп оставил неизданный латинский труд «*S. Asterii Episcopi Amascae Homiliae Graece et Latine*»*. Этот ученый труд достойно увековечит его память. Ян Брант, свояк покойного и тесть Петера Пауля, взял на себя заботу об издании этого труда, а Петер Пауль сделал для него рисунки, гравюры с которых исполнил Корнелис Галле Старший.

В начале сентября гильдия аркебузьеров, старшиной которой был Николас Рококк, заказала Рубенсу большой триптих для своего алтаря в соборе. Произведение должно восславить патрона оружейников — св. Христофора. За работу Рубенс получит 2400 флоринов и в придачу участок земли, прилегающий к его новому владению на улице Ваппер. Однако когда заказчики явились к художнику, чтобы посмотреть на его работу, они растерялись: в центральной части триптиха изображено было «Снятие со креста», на боковых створках — «Встреча Марии с Елизаветой» и «Введение во храм». Но напрасно искали они на картинах своего святого патрона. Он был изображен только на внешней стороне боковых створок. Достойные оружейники собирались было выразить Рубенсу свое недовольство, но художник объяснил им, что все изображенные персонажи «несут в себе Христа» — а ведь по-гречески имя Христофор означает — «несущий Христа».

* «Проповеди епископа Астерия по-гречески и по-латыни» (лат.).

Рубенс очень любит язык символики. Он пользуется им и в живописи и в рисунках, которые в большом количестве исполняет для Балтазара Моретуса. Люди наивные воспринимают сову как символ презрения, потому что фламандцы вкладывают в название этой ночной птицы уничижительный смысл. Но художник объясняет им, что эта птица символизирует мудрость. Орел и павлин в сочетании с факелом, звездами и радугой означают брак. Алтарь — благочестие, ваза — религию, блюдо — святыню. Лира, увитая плющом, символизирует поэзию. Молния — изображает войну, жезл Меркурия — мир. А что означает цепь из медалей? Это — поколения предков. Умелое сочетание всех этих элементов образует своеобразный язык. Вот, например, Гений искусства. Он вручает перо и кисти Меркурию, а Природе протягивает руку. Это означает, что природная одаренность, подкрепленная упражнением, создает художника. Что может быть яснее?

Уже когда Рубенс писал «Поклонение волхвов» для ратуши, он произвел большое впечатление на своих соотечественников. «Водружением креста» он решил окончательно их сразить. В обоих случаях он пустил в ход свой главный козырь — движение. Но он уже понял, что и оно должно быть подчинено строгой дисциплине.

В «Снятии со креста» диагональ «Водружения» превращается в гибкое «S». Композиция стала менее напряженной, в картине больше чувствуется гармония. Но, конечно, движение все равно остается основой живописного языка Рубенса. Каждый персонаж картины находится в движении, и каждый жест, каждая складка одежды как бы продолжают арабеск, образуемый светлым центром — телом Христа, и этот арабеск пронизывает весь ансамбль своим благородным

ритмом. Несмотря на трагизм сюжета, картина свидетельствует о любви к жизни, о душевном здоровье. В тених колорит еще сохраняет темный тон — это значит, что художник не забыл Караваджо. Но все персонажи — мускулистые атлеты, и самый могучий среди них, несмотря на мертвенный цвет кожи, Христос. Что бы там ни говорили, произведение это никак не назовешь скорбным. Правда, оно воскрешает драму Голгофы; но, с другой стороны, оно следует новым веяниям, духу Контрреформации¹¹⁹, которая подчеркивает прежде всего внешнюю красоту и пышную обрядность.

Успех «Снятия со креста» превзошел, если только это было возможно, успех «Водружения». Посыпались новые заказы. Повсюду в стране восстанавливаются алтари, строятся и реставрируются церкви и капеллы. Все жаждут ярких образов, которые поражали бы своей жизненной силой, но не отпугивали слишком мрачной патетикой. Контрреформация вдохнула в религию некоторый оптимизм. Рубенс, художник оптимистический по самой своей природе, стал выразителем этого нового мирозерцания.

Эрцгерцог не забывает о художнике из Антверпена. В 1613 году он заказывает ему «Вознесение богородицы» для церкви Нотр-Дам де ла Шапель в Брюсселе. На следующий год у Изабеллы Брант родился сын, — эрцгерцог дает согласие быть приемником мальчика, которого нарекают Альбертом.

К празднику святых патронов Петра Пауля истек срок его деятельности в качестве декана объединения художников-романистов — эти обязанности он с большим удовольствием исполнял в течение года. Рубенс утверждает, что он «неукоснительно следил за исполнением всех полагающихся торжественных служб, как-то: мессы, таинства святого причастия и

заупокойной службы по усопшим собратьям, а также устроил у себя званый пир, и поскольку расходы значительно превысили причитающийся мне доход, я считаю излишним давать в них подробный отчет, ибо я дарю гильдии все, что она мне должна». Кроме этого, Рубенс жертвует гильдии «два больших живописных изображения моей работы на досках упомянутых святых Петра и Павла».

Работать не покладая рук! Создавать все новые произведения! Творить жизнь! Созидать! Верить в свое бессмертие!

С 1610 года Рубенс владеет домом на улице, идущей вдоль канала Ваппер возле площади Мэйр. Четыре года он выжидал, прежде чем приступил к строительству особняка, о котором давно мечтал. Первоначальная постройка, которую он сохранил, была совсем простая: на первом этаже широкая дверь и пять окон со средниками, на втором этаже шесть точно таких же окон, под крышей с коньком два чердачных оконца. Рубенс пристроил к этому зданию новый флигель, этажом выше старого и совсем в другом стиле: в нем пять высоких окон, а над ними пять окон поменьше. Венчает это новое здание крыша с широким карнизом, который украшен солнечными часами.

Хотя Рубенс очень любил пышные украшения, он не стал тратить деньги на внешнюю отделку этого громадного здания. Может быть, причиной тому был грязный канал Ваппер; расположенный слишком близко от дома, он свел бы на нет все усилия в этом отношении. А может быть, в этом был свой хитроумный расчет. Скромный по внешнему виду дом тем сильнее должен был поразить воображение гостя, едва он переступит его порог. Сомневаться не приходится — Рубенс не забыл Рим, Венецию и Геную. Он хочет построить дворец, который ни в чем не уступит этим

величавым образцам. Посетитель с первой минуты должен прийти в восхищение.

Входная дверь открывается в большую просторную прихожую. Направо монументальная лестница работы скульптора Ханса ван Милдерта ведет во второй этаж нового флигеля. Двор замкнут портиком, который соединяет старое и новое здания. Портик смахивает на триумфальную арку. На венчающей его балюстраде стоят статуи Минервы, Живописи и две гигантские вазы. На картушах две цитаты из Ювенала: «Лучше самим божествам предоставь на решение выбор, что подходяще для нас и полезно для нашего дела... Мы ведь дороже богам, чем сами себе», «Надо молить, чтобы ум был здравым в теле здоровом. Бодрого духа проси, что не знает страха пред смертью... Духа, не склонного к гневу, к различным страстям...»*. В глубине сада по оси двора — маленький павильончик, украшенный статуей Геракла; между колоннами — фигуры Вакха и Цереры, а в нише над входом — Изобилие. Наконец, слева, между двором и садом, «зал круглой формы, похожий на храм Пантеона в Риме, куда свет проникает только сверху через единственное отверстие в центре купола». В этом зале, по свидетельству очевидца, находятся античные бюсты и статуи, картины, привезенные из Италии, и другие редкие и драгоценные предметы.

Какое великолепие декора! Скульптура от пола до потолка: барельефы, горельефы, круглая скульптура, фестоны, гирлянды. Колонны и ниши, фронтон, балюстрады, консоли и вазы, бюсты и статуи — все это создает ансамбль, исполненный тяжеловесной пышности. Но это еще не всё. Позади дома, во всю его

* Ювенал, Сатира X, Перевод Д. Недовича и Ф. Петровского. — «Римская сатира», М.: Гослитиздат, 1957.

ширину и даже чуть выдаваясь вправо, тянется сад, само собой разумеется, в итальянском стиле. Прямые линии и сегменты круга образуют искусно разбитые цветники. Апельсиновые деревья призваны напоминать об Апеннинском полуострове, а левкои и тюльпаны представляют местную флору.

Такова мечта Рубенса. И он последовательно осуществляет эту мечту. Он сам нарисовал все планы и теперь наблюдает за ходом работ, руководя своими многочисленными сотрудниками, следя за тем, чтобы они выполняли его продуманный замысел. Он вообще привык работать именно так.

Граверы, которые воспроизводят его произведения, должны безоговорочно подчиняться ему, потому что он не хочет признавать кропотливую технику, которая прославила целые семьи граверов: Коллартов, Галле и Вириксон. Он требует более живописной интерпретации, и если резец не может ее осилить — что ж, придется прибегнуть к помощи офорта. Рубенс хочет, чтобы для всех оттенков его палитры были найдены точные соответствия. А это нелегко. Среди многочисленных граверов, членов семьи Галле, он признает только старого Корнелиса, да и тот не до конца его удовлетворяет. Чтобы добиться того, чего он хочет, Рубенс обращается даже за границу. В Голландии он находит таких мастеров, как Виллем Сваненбург, Ян Муллер и Якоб Матам.

Он подчинил своему влиянию и живописцев, которые работают у него. Он будет руководить также и скульпторами, ибо их искусство должно следовать общему направлению. Путь проложил Микеланджело: лучше, чем Донателло и Верроккьо¹²⁰, он умел передать движение. Его заветам с меньшей силой, но с большим изяществом следовал прославившийся в Италии фламандец Ян из Болоньи, который скончался во

Флоренции в 1608 году. Рубенс только ждет случая, чтобы заставить своих соотечественников и в этой области принять новый стиль.

Рубенс заработал много денег, но ему необходимо иметь их еще больше. Деньги должны помочь ему утвердить свое влияние и могущество. Он не забыл своего детства, повседневные заботы родителей. Бедных жалеют, но часто презирают. В жизни надо добиваться успеха. А залог успеха — деньги. Но богатство — это еще не все: в обществе надо подниматься со ступеньки на ступеньку. Прежде всего надо возвыситься над собратьями-художниками, и не только своим непревзойденным мастерством, но и роскошным образом жизни. Потому что если хорошие художники могут оценить эстетические достижения своего собрата, то посредственных прельщают лишь успехи на социальной лестнице. А если ты хочешь преуспеть, посредственностью пренебрегать нельзя, ибо имя ей — легион. Надо неуклонно подниматься вверх, чтобы оказаться в кругу тех, кто правит миром в силу своего происхождения, и вести себя с ними, как с ровней. Человек — всего только человек, дворянский титул не в силах это изменить. Но Рубенсу хорошо известно, каково разночинцу быть во власти сильных мира сего. За примерами ходить недалеко — тень Яна Рубенса напоминает ему об этом.

Три года шли работы над княжеским жильем Рубенса, и все это время художник работал так, как он умел работать, — с полной отдачей сил.

Для своего друга Моретуса он делает карандашные наброски заглавных листов, которые потом гравировал Теодор Галле¹²¹. Он бегом набрасывает бесчисленные живописные композиции, которые его помощники повторяют в увеличенном размере. Они пишут каждый свою часть картины, а Рубенс исправ-

ляет целое прежде, чем сдать работу клиенту. Пишет он и сам — иногда какую-нибудь фигуру, реже целое полотно, как бы для того, чтобы доказать, что он остается непревзойденным. Потому что если в его мастерской и существует разделение труда и он пользуется услугами того же Яна Брейгеля или Франса Снейдерса¹²² и многих других, все-таки именно он объединяет их всех и играючи превосходит каждого, даже в его узкой области.

Князья, прелаты, вельможи и богатые сановники добиваются произведений, написанных рукой Рубенса, но зачастую им приходится довольствоваться работами, выполненными художниками из его мастерской по эскизам мастера и только выправленными им. Вот новое «Поклонение волхвов» — менее пышное и в то же время менее блестящее. Его отправят в Мехельн, где оно украсит церковь св. Иоанна. А вот гигантский «Страшный суд», предназначенный для главного алтаря церкви иезуитов в Нейбурге. Его заказал Вольфганг-Вильгельм Баварский, герцог Нейбургский¹²³. Только что выпутавшийся с помощью Спинолы из весьма затруднительного положения, этот новоиспеченный католик принялся украшать церкви...

«Страшный суд» — это гимн во славу человеческого тела. Обнаженные тела переплетаются, напластовываются друг на друга, причем праведники кажутся не менее взбудораженными, чем грешники. Мускулистые мужские тела Рубенс уже неоднократно изображал, но вот, наконец, появились и пышнотелые женщины. Однако образу Бога недостает величия и доминирующего положения. Это всего лишь одна из многих фигур вокруг оставленного пустым пространства в центре. Если ансамбль и свидетельствует о великолепном темпераменте, в композиционном отношении он несовершенен.

Для того же самого герцога Рубенс пишет «Охоту на львов». Собственно говоря, это не столько охота, сколько битва. Удары клыков и когтей, разъяренные лягающиеся лошади, шпаги, стрелы и копья. Пейзаж ограничен отрезком горизонта. Увлеченный этим сюжетом, Рубенс будет часто его повторять. Тут есть где развернуться — продемонстрировать свою любовь к движению и внешним эффектам, свое знание анатомии и ракурсов. Конечно, Рубенс не забыл произведения, фрагменты которого он копировал в Италии, — «Битвы при Ангиари» великого Леонардо. Но разве кто-нибудь из предшественников Петера Пауля писал львов, волков и леопардов в столь трудных и неожиданных позах? Что до лошадей — он всегда ими восхищается. Он создал тип идеального коня — с узкой головой, широким крупом, нервными ногами, длинной развевающейся гривой, с хвостом, похожим на султан, с трепещущими ноздрями и огненным взглядом. Изображение коня он использовал в композициях своих портретов, охот, битв, религиозных сцен, он посвятил ему одно из самых лирических и, несмотря на воинственный сюжет, одно из наиболее гармонических своих произведений — «Битву греков с амазонками».

При случае Рубенс пишет также рыб, как, например, в «Чудесном улове», который он создал по заказу гильдии рыботорговцев для алтаря в церкви Богоматери в Мехельне. Это удивительно жизнеутверждающее произведение. Бронзовые, напрягшиеся от усилия тела рыбаков составляют мощный контраст со спокойной фигурой Христа.

Наряду с картинами на религиозные сюжеты — а Рубенс повторяет свои излюбленные мотивы и пишет новые: «Оплакивание Христа», «Христос и грешница», «Бегство в Египет», «Неверие Фомы», «Снятие со креста», «Поклонение волхвов», «Положение во

гроб», «Христос на соломе», «Передача ключей св. Петру» — Рубенс все охотнее пишет произведения на сюжеты мифологические. Этот безотказный поставщик Контрреформации слишком проникнут духом язычества — в его картинах боги Олимпа по-братски соседствуют с героями Ветхого и Нового заветов. Это дает великолепную возможность, состязаясь с Тицианом и Корреджо, прославить наготу женского тела.

Обнаженному мужскому телу, смуглому и мускулистому, Рубенс противопоставляет сверкающую белизну дородных северянок. Итальянцы предпочитают золотистые тела, смягченные и искусно идеализированные формы. Рубенс тоже идеализирует их, но по-своему, и создает свой неповторимый тип женской красоты: довольно длинные ноги, выпуклый живот, тяжелые ягодицы, широкая спина и небольшие груди. Для того чтобы плоть казалась прозрачной, он моделирует объемы синеватым цветом, а теневые акценты наносит чистым кармином! Женщина называется то Венерой, то Дианой, то Кибелой, она присутствует на вакханалиях, появляется рядом с пьяным Силеном. Иногда, как, например в «Похищении дочерей Левкиппа», Рубенс приближается к высшим достижениям декоративной живописи, добиваясь искусного равновесия формы и цвета. В этом гармоническом произведении нет и намека на драматизм — здесь красота мужчин и лошадей призвана лишь еще раз подчеркнуть лучезарную красоту двух обнаженных женских тел.

С тех пор как Рубенс вернулся в Антверпен, он написал множество портретов, и все они имели большой успех. В этом жанре он также перевернул все традиционные представления. Нидерландские художники всегда считались мастерами портретной живописи. В прошлом веке Мабюзе, Кей, Моро¹²⁴, Поурбюс создали в этом жанре произведения, поражающие ма-

стерством и тонкостью психологической характеристики. Рубенс развил портретный жанр в чисто декоративном направлении. Портретная характеристика от этого, несомненно, теряет в своей глубине, но блеск исполнения искупает этот недостаток. Парадный портрет существовал и до Рубенса, но он блистательно использовал его находки. Игра тканей и драгоценностей, брыжей и воротничков, перьев и прочих аксессуаров позволяет художнику не слишком внимательно всматриваться в лицо модели, и не потому, что он им не интересуется, а потому, что оно превращается для него в одну из деталей. Даже когда Рубенс пишет автопортрет, он не считает нужным углубляться в изучение самого себя. Он дважды пишет себя без шляпы. Сначала в «Четырех философах», где он изобразил себя вместе с Юстом Липсием, Вовернусом и братом Филиппом; потом себя одного. Но так как он начал лысеть, отныне он всегда будет скрывать свой лоб под большой широкополой шляпой... Его интересует не столько индивидуальность, сколько человек вообще, человек, который как бы составляет единое целое с самой жизнью, с жизнью, которую и олицетворяет человек. Отсюда любовь Рубенса к путти, которая проявляется повсюду, в религиозных сценах в той же мере, что и в мифологических. Его путти населяют облака, появляются рядом со взрослыми, а иногда сами становятся главными в картине, как, например, в восхитительной «Гирлянде фруктов». Семь пухлых розовых ребятишек, несущих фрукты, — что может быть прелестнее? Гимн радости и надежды, это произведение человека, который противопоставляет всем возможным невзгодам и испытаниям непоколебимую веру в жизнь.

«Четыре философа»... По сути дела, среди тех, кто изображен на этой картине, нет ни одного философа.

Несмотря на свое желание прослыть стоиком, Юст Липсий, ученый-филолог, поочередно исповедовавший католицизм, лютеранство, кальвинизм и снова католичество, всегда оставался очень слабым человеком. А Ян Вовериус и Филипп Рубенс были двумя представителями того северного гуманизма, который большей частью сводился к толкованию других авторов. Петер Пауль также следовал этому направлению. Менее искушенный в латинской премудрости, чем трое остальных, он довольствовался тем, что пересыпал латинскими цитатами свои письма. Единственный философ на картине — это Сенека, идол всех четверых, представленный скульптурным изображением.

По заказу генуэзских купцов Рубенс с помощью ван Дейка¹²⁵ пишет семь картонов для ковров, в которых изложена трагическая история консула Деция Муса¹²⁶. Писать картоны для ковроткацких мастерских — это значит следовать очень старой традиции и содействовать тому ремеслу, которое издавна прославило Нидерланды. Одержав победу над arrasскими ткачами, ткачи Брюсселя стяжали самую громкую славу в христианском мире. Именно им доверил Рафаэль исполнение своей серии «Деяния апостолов». Барент ван Орлей, которого художник из Урбино уполномочил наблюдать за этими работами, впоследствии сам проявил себя как автор талантливых картонов «Охота Максимилиана» и «История Авраама». Рафаэль своими картонами разрушил все привычные представления об этом жанре, подчеркнув сюжет в ущерб декоративному элементу, который он оттеснил на второй план. Его предшественники разрабатывали сюжет всегда в чисто декоративном плане. Со времени Рафаэля сюжет стал повествовательным, как во фреске. Новшество было, пожалуй, не слишком удачным, но престиж Санги был так велик, что оно прижилось.

Барент ван Орлей был не единственным, кто последовал его примеру. Рубенс пошел еще дальше — оставаясь повествовательным по примеру Рафаэля, он еще свободней использовал движение. В целом серия получилась довольно хаотичной, соотношение между отдельными картонками довольно слабо соблюдено, но Рубенсу важно не это — главное, он утвердил свою манеру в той области искусства, в которой до сих пор не пробовал свои силы, то есть одержал еще одну победу. И ткачи Брюсселя воплотят эту серию в своих коврах искусным сочетанием шерстяных и шелковых, золотых и серебряных нитей...

Мастерская работает на полную мощь, деньги стекаются со всех сторон. Рубенс нуждается в них, чтобы завершить устройство своего роскошного жилья. Стены возведены, можно приступать к внутреннему убранству. Мраморные каминные, тисненая кожа, люстры, ковры, резная мебель — все должно способствовать впечатлению величия и процветания.

Нет никаких сомнений, дом Рубенса — самый красивый в Антверпене. Только жилище его друга Балтазара Моретуса может состязаться с ним. С 1610 года Балтазар стал главой знаменитого издательства. В нем словно возродился дух его деда, старика Плантена. Подобно деду, Балтазар любит собирать вокруг себя ученых и художников. Рубенс напишет для него целую серию портретов: Плантен с женой Жанной Ривьер, «матушкой Иоханной», как ласково звал ее «главный печатник»*; Ян Моретус с женой Мартиной; родители Яна: Якоб Муренторф и его жена Адриенна Грасс; ученый-гуманист Юст Липсий; эллинист и латинист, теолог Пантинус; ученый-географ Абрахам

* Титул «главного печатника» был официально дарован Плантену Филиппом II. (Примеч. автора).

Ортелиус¹²⁷ и испанский теолог Монтанус. Все эти люди так или иначе содействовали славе типографии и своей преданной дружбой оправдали стихи Плантена:

«Не быв художником, писателем, поэтом,
Я следовать старался в мире этом
Таким путем, дорогою такой,
Такой тропинкою, такой стезей,
Чтоб дружбы их достойным стать предметом».

У Моретуса, человека тонкого и культурного, несколько старомодные вкусы. Он проявил это, когда стал расширять свое почтенное жилище. У Рубенса вкусы более современные. Не ограничиваясь тем, что он поставляет своему другу рисунки, он изменил самый стиль изданий. Строгая форма изданий XVI века нарушена во имя размаха барокко, зачастую весьма помпезного. Подчиняясь тому, кого он прозвал «наш Апеллес», Моретус в области эстетической полностью доверяет своему блестящему сотруднику. Когда нужно решить какой-нибудь спорный вопрос, он охотно прибегает к его авторитету.

Когда Теодор Галле сделал первые гравюры на меди с его рисунков, Рубенс «выправил» доски. В любом деле решающее слово должно быть за ним. Благодаря ему плантеповская типография создает великолепную книгу XVII века, содержание которой, на беду, не всегда соответствует пышному оформлению. Во время правления эрцгерцогской четы литература переживает период полного упадка. Литераторы упражняются в учености и в благочестии, рядясь в одежды запоздалого гуманизма. Их педантичные труды, довольно пустые, несмотря на всю их напыщенность, предоставляют Рубенсу возможность упражняться в аллегорических мотивах, зачастую весьма туманных и

настолько заполняющих страницы, что заголовкам отводится не больше восьмой части всей композиции. С годами Рубенс стал варьировать расположение своих рисунков, но большего места шрифту никогда не уступал. В любой книге на первом месте всегда его оформление. Не правда ли — характерный штрих? Творения людей, как и истории богов и жития святых, для него лишь повод выразить себя так, как ему этого хочется.

В марте 1618 года Изабелла Брант родила второго сына, Николаса. Восприемником его был Андреа Пикенотти, представлявший крестного отца, маркиза-генуэзца Никколо Паллавичини, заказы которого Рубенс не раз выполнял. Лигурийская столица и город на Шельде всегда поддерживали между собой прекрасные отношения. Почему бы не иметь в Генуе богатого маркиза, который в случае надобности будет защищать твои интересы? В истории Антверпена дружба часто идет об руку с деловыми отношениями, а Рубенс — истый антверпенец. Хотя на ратуше этого города изображена дева Мария, в сердце его жителей царит бог Меркурий.

Безусловно, тот же самый бог и побудил Рубенса завязать отношения с сэром Дедли Карлтоном¹²⁸, чтобы попытаться получить у этого англичанина коллекцию античной мраморной скульптуры в обмен на его собственные полотна.

Сэр Дедли Карлтон — посол Англии в Гааге. В течение пяти лет он был английским поверенным в делах в Венеции. Говорят, что он в большой дружбе с герцогом Бекингемом¹²⁹, фаворитом короля Иакова. Этот весьма влиятельный человек разыгрывает мецената. Он принадлежит к той невымирающей породе покровителей искусства, которые вечно что-то покупают, обменивают, перепродают, и в результате от их щедрот всегда что-то кому-то перепадает.

Во время пребывания в Италии сэр Дедли страстно увлекся античной мраморной скульптурой, что не мешало ему при случае расставаться с тем или иным произведением, когда об этом просил кто-нибудь из его друзей и при этом он мог совершить выгодную сделку. В данный момент сэр Карлтон лишен этой приятной возможности — славные голландские буржуа интересуются только живописью. Английский дипломат охотно отдаст все, что у него осталось из скульптуры, за несколько хороших картин. Правда, голландские художники малоизвестны, но имя Рубенса гремит... Интересы сэра Карлтона и Рубенса совпадают!

Чтобы начать переговоры с англичанином, Петер Пауль посылает к нему гарлемского художника Франса Питерсена ван Греббера¹³⁰, которому дает весьма лестную рекомендацию: «Это человек весьма почтенный, и мы оба можем безбоязненно положиться на его искренность»¹³¹.

Переговоры ведутся весьма энергично. Рубенс предлагает за коллекцию двадцать четыре картины, многие из них — больших размеров. Он оценивает их в 6000 флоринов. Сэр Дедли Карлтон, стреляный воробей, внимательно изучает список картин, отвергает произведения, написанные не самим художником, а также большую картину, которая кажется ему слишком громоздкой. Он оценивает картины в 3000 флоринов. Вдобавок англичанин предлагает новый вариант: Рубенс половину оплатит картинами, а половину — брюссельскими коврами! Рубенс неприятно удивлен — он рассчитывал приобрести коллекцию, не тратя денег. Напрасно хитрый Карлтон убеждает его, что суть сделки не меняется, Рубенс справедливо возражает, что «все мы всегда щедрее на плоды из собственного сада, чем на плоды, купленные на рынке». А ковры —

это именно «плоды, купленные на рынке». Художник жалуется: «За год я потратил несколько тысяч флоринов на украшение моего дома»¹³². Но англичанин неумолим и заверяет Рубенса, что он станет владельцем «самой прекрасной и драгоценной коллекции античной мраморной скульптуры, равной которой нет ни у кого, ни у государей, ни у любителей искусства по эту сторону Альп».

Однако Петер Пауль не сдается: он предлагает добавить несколько картин, написанных его рукой, а вместо ковров уплатить 2000 флоринов. И так как он никогда не упускает из виду практической стороны дела, он требует, чтобы ему были переданы «ящики, в которых скульптура была доставлена из Италии». Мелочами пренебрегать не следует! На этот раз стороны пришли к соглашению.

В начале июня Рубенс вступает во владение коллекцией Карлтона. В ней сто сорок два произведения: головы, бюсты, торсы и фрагменты статуй. Может быть, это и не первоклассные произведения. Сэр Дедли несколько перехвалил свой товар («слово дворянина!»), но и Петер Пауль не остался в долгу («слово честного человека!») — роптать ему не приходится. К тому же продажная цена коллекции довольно высока. Рубенс может украсить свой дом мраморной скульптурой, как он уже увещал его картинами. Его особняк не имеет себе равных в Антверпене. Вот наконец рамка, достойная того, кого Балтазар Моретус зовет «Апеллесом наших дней».

VIII. РАБОТА КИПИТ (1618—1622)

В мастерской кипит работа.

Вокруг главного светила — знаменитого художника — вращаются многочисленные спутники. Рядом с поварами живописи — учениками, есть здесь и вполне сложившиеся мастера. Это в первую очередь Ян Брейгель, прозванный Бархатным, — как говорят, за его пристрастие к этой ткани. Брейгель долго жил в Италии, ездил в Германию, а с 1597 года обосновался в Антверпене. Произведения Брейгеля пользуются большим спросом и ценятся очень дорого. Поэтому художник живет на широкую ногу и с увлечением отдается своей страсти — коллекционированию. Он единственный из потомков великого Брейгеля обладает ярко выраженной индивидуальностью.

С одинаковым мастерством он пишет человеческие фигуры, животных, цветы и пейзажи. Он охотно сотрудничает с другими художниками. Он исполняет фигуры людей, животных и цветы в пейзажах Пауля Бриля и Иоса де Момпера. Но зато ему случается просить ван Балена, одного из Франкенов или Роттенхаммера¹³³ написать фигуры для его собственного пейзажа. Брейгель оспаривает у Амброзиуса Боссхарта¹³⁴ честь создания нового жанра — картин с изображением цветов, но живопись Брейгеля более чувственная и разнообразная, чем живопись Боссхарта. Вместе с Гиллисом ван Конингслоо¹³⁵, Паулем Брилем и

Иосом де Момпером он создает новый стиль пейзажа, которому реалистическое видение и освещение придают более живой характер, задушевный и в то же время обыденный.

С 1609 года Брейгель подружился с Рубенсом и охотно поддерживает кипучий талант младшего собрата — Рубенс на девять лет моложе Брейгеля — своим утонченным дарованием. Сотрудничество этих двух мастеров приводит иногда к созданию неожиданных шедевров вроде «Адама и Евы в раю», где Рубенс, стремясь попасть в тон изысканной пейзажной манере своего друга, сумел написать две обнаженные фигуры с редким изяществом. Когда нужно составить письмо по-итальянски, Петер Пауль берет на себя роль добровольного секретаря своего собрата, и несомненно, именно Рубенс переводил письмо, в котором Брейгель обращал внимание своего итальянского корреспондента на то, что Франс Снейдерс пишет великолепные вещи — «cose miracolose». Снейдерс, автор картин, изображающих животных, и натюрмортов, — друг обоих художников и видная фигура в рубенсовской мастерской.

Снейдерс — приветливый, мягкий человек, с бледным и тонким лицом, темными волосами, остроконечной бородкой и небольшими усиками. Продолжатель Питера Артсена и Иоахима Бейкелара¹³⁶, создателей монументального натюрморта, он под влиянием итальянцев стал работать в более мягкой манере, но полного расцвета его талант достиг под влиянием Рубенса. Щедрому, но заземленному видению своих предшественников он противопоставляет более одухотворенное, динамичное и в то же время более декоративное восприятие. Трудно даже назвать натюрмортами его полотна, которые преобразуют съестное — фрукты, рыбу, домашнюю птицу, дичь — в элементы патетической выразительности.

Со Снейдерсом пытается состязаться его зять, Пауль де Вос¹³⁷, брызжущий здоровьем, жизнерадостный человек. Он работает в том же жанре, что и Снейдерс, и стремится достичь такой же монументальности.

О другом своем сотруднике — Деодате дель Монте — Рубенс, несколько преувеличивая, отзывался как о человеке, «преуспевшем в живописи и в других искусствах». Это старый приятель Рубенса, с которым Петер Пауль был знаком еще в Италии, человек богатый и влиятельный; в обществе эти качества часто заменяют талант, и Рубенс заинтересован в том, чтобы дель Монте считался его сотрудником. Два пейзажиста: Ян Вилденс, который пять лет путешествовал по Италии, прежде чем попал к Рубенсу, и Люкас ван Юден¹³⁸ — талантливые живописцы, весьма искусно исполняющие пейзажные фоны в картинах. И, наконец, самый блестящий среди них, самый одаренный и рано достигший зрелости, гордость мастерской — Антонис ван Дейк.

Этот молодой человек с тонким профилем и легкими светло-каштановыми волосами красив, как юный паж, а его чувственные губы, затененные маленькими усиками, свидетельствуют о том, что он жадно любит жизнь. Родители ван Дейка — состоятельные люди. Этому баловню судьбы все дается легко. В одиннадцать лет он поступил учеником к ван Балену, но уже в семнадцать стал самостоятельным мастером. Еще до того, как его приняли в гильдию св. Луки, Рубенс привлекал его к сотрудничеству и доверял ему ответственную работу. Ван Дейк не стал совершенствоваться в каком-либо одном жанре просто потому, что с равным блеском проявляет себя во всех. Рассказывали, будто однажды ученики Рубенса, мечтая увидеть работы самого мастера, вошли без разрешения в его ка-

бинет, и один из них по неосторожности испортил начатую картину. Решили, что только ван Дейк способен помочь беде. И он так искусно справился с задачей, что Рубенс, хотя и заметил происшедшее, не обмолвился ни словом из уважения к мастерству своего помощника.

Вот те люди, или, во всяком случае, главные среди них, кто составляет великолепное окружение патрона. Одни из них специализируются в каком-либо узком жанре, другие переносят на полотно эскизы Рубенса. Эскизы — вот в чем главная задача самого мастера. На деревянных досках, размером редко превышающих четыре фута на три, Рубенс пишет с поразительным темпераментом и уверенностью основу своей композиции. Он одновременно рисует и пишет, кончиком кисти переводя рисунок в тон сепии. Ему достаточно нескольких быстрых ударов кисти, чтобы подчеркнуть объемы. Несколько бликов — розовых, серо-голубых, белых — и выявлена градация валеров. Смотришь на доску — как будто ничего нет, но с какой мощью все обозначено... Иногда Рубенс делает более завершенные эскизы, намечает окончательные тона. И тогда здесь уже проглядывает будущее произведение, предвосхищенное в общих чертах и обладающее удивительной непосредственностью, которая не всегда сохраняется в окончательных работах.

Снедающая Рубенса страсть к движению нигде не проявляется с такой силой, как в вихревых композициях, где люди, звери, небеса и земля как бы вовлечены в общий мощный ураган. Но Рубенса не удовлетворяет один лишь динамизм форм. Он хочет, чтобы живопись пела. От картин должен струиться свет. Они испещрены светлыми запятыми, похожими на нотный знак ферматы. То здесь, то там тени отступают, теснимые красными рефlekсами. Это торжество

эмоционального цвета. Над досками мастера в восхищении склоняются ученики и помощники.

Рубенс не ограничивается тем, что распределяет роли среди своих помощников и следит за исполнением задания. Обеспечить производство — дело важное, но надо еще и сбыть товар и суметь оградить себя от конкурентов. С картинами дело обстоит просто. В заказах нет недостатка, агенты многочисленных коллекционеров снуют вокруг мастерской. Жаждающие честно заработанных комиссионных, они умеют подогреть энтузиазм, подстрекнуть любопытство, а если надо, и тщеславие своих доверителей.

Гравюры требуют больших забот. А между тем гравюры — драгоценные и незаменимые посредники. Человек, жаждущий знания, узнает о научных открытиях и о том, что делается в мире, не столько из еженедельной газеты вроде «Ниве Тэйдинге», которую с 1620 года издает Абрахам Верхувен, сколько благодаря гравюрам. Робкий новатор Абрахам Верхувен каждое сообщение своей газеты заканчивает осторожной оговоркой: «Of het waer is, sal den tijdt leeren» («Время покажет, правда ли это»), — а гравюра сама говорит за себя. Именно благодаря эстампам новый итальянский стиль завоевал Европу. Лучшее доказательство этого — успех торговцев эстампами, многие из которых, как, например, династии Галле и де Йоде, сами занимаются гравированием. Именно эстампы прославили Дюрера¹³⁹ и позволили Маркантонио популяризировать имя Рафаэля. Гравюры разносят по миру слух о славе художника, составляют ему широкий круг почитателей. Не говоря уже о том, что они — источник честного дохода, если, конечно, удалось получить привилегию, которая дает право преследовать авторов подделок. Но добиться такого преимущества, в особенности за границей, отнюдь не легко.

Тут нужно терпение, настойчивость, и при этом не следует забывать о действенности кое-каких подношений. Но если даже все уладилось, в скором времени снова приходится пускаться на прежние ухищрения, потому что привилегии даются лишь на ограниченный срок. И Рубенс будет повторять свои попытки столько раз, сколько понадобится, но в результате достигнет намеченной цели.

Но художник не довольствуется заботами о продаже эстампов. Гравюра всегда интересовала его сама по себе. Как во всем, к чему прикасается его рука, он и в этой области полон новых идей и твердо намерен ввести их в обиход. Сам он гравировал немного, но всегда внимательно следил за тем, как гравюруют другие, и их работа его не удовлетворяла. Ни у старика Корнелиса Галле, ни у тех, кто работает на Рубенса в Голландии, не получается то, чего требует Петер Пауль. Дело кончилось тем, что он взял гравера к себе в мастерскую, чтобы было легче на него влиять. Этот гравер, Питер Саутман¹⁴⁰, пытался передать свет и движение — две главные черты рубенсовской живописи — посредством искусного сочетания гравюры резцом и офорта. Но у него получались слишком резкие контрасты и слишком подчеркнутые контуры.

Только Люкас Ворстерман¹⁴¹ сумел наконец полностью удовлетворить требования Рубенса. Этот молодой художник наделен могучим и гибким дарованием. В его интерпретациях есть все: и цвет, и чувство, и свет. Доверив молодому художнику исполнить целую серию своих эскизов, Рубенс тотчас начинает добиваться привилегии в Голландии. Он обращается к Питеру ван Веену, гаагскому адвокату, брату своего бывшего учителя, Отто Вениуса. «Гравюры еще не вполне закончены, — пишет ему Рубенс, — но в скором времени будут завершены, и я полагаю, что можно

было бы, не откладывая, начать переговоры, исходя из составленного по всей форме списка, в котором будут перечислены все изображенные на гравюре сюжеты — таким образом мы выиграем время». Несколькими строчками ниже он добавляет: «Положа руку на сердце, мне хотелось бы внести в список и некоторые произведения, которые будут закончены несколько позже. Таким образом нам не придется тратить силы на дополнительные переговоры»¹⁴².

Пытаясь обвести вокруг пальца Генеральные штаты Соединенных Провинций — для этого вслед за Питером ван Вееном на помощь призван сэр Дедли Карлтон, — Рубенс не забывает о живописи. Он пишет картины по заказу эрцгерцога Леопольда, епископа Пассау и Страсбурга, для Вольфганга-Вильгельма Баварского, герцога Нейбургского, для своего друга, антверпенского любителя живописи ван дер Геста, для маркиза Никколо Паллавичини, крестного отца своего сына, и многих других! Для одного заказчика творит чудеса св. Игнатий. Для другого вступают в битву амазонки. Третий получает «Рождество Христа» и «Сошествие св. Духа». И так далее.

По заказу Яспара Шарля Рубенс пишет «Последнее причащение св. Франциска», предназначенное для церкви францисканцев в Антверпене, и многие почитатели восторженно называют картину чудом. Она необычна для манеры Рубенса. Хотя композиция развернута по вертикали, Рубенс на сей раз не старался заполнить все пространство картины массой действующих лиц. Напротив, действие разворачивается только на переднем плане, в картине нет ярусного нагромождения, и верхняя ее часть даже несколько пустовата. Движение в картине почти отсутствует, зато религиозное чувство выражено сильнее, чем обычно у Рубенса. Палитра, и та приглушена. Произведение не

характерное для Рубенса и стоящее особняком в его творчестве.

Мощная натура художника куда полнее выразилась в большом полотне, которое он вскоре после этого написал с участием ван Дейка для той же церкви, — «Удар копьем». Этот драматический эпизод Голгофы лишен, однако, подлинного страдания. Тело Христа, как и тела двух разбойников, исполнено атлетической мощи. Скорбная группа, состоящая из Марии и Иоанна — к ним еще следует добавить трогательную Магдалину, — уравновешена живой и красочной группой всадников.

Сегодня Рубенс пишет «Три креста», завтра «Успение». Он повторяет в уменьшенном масштабе «Страшный суд» и на сей раз добивается большей взволнованности при более уравновешенной композиции. И, словно пытаясь доказать свое виртуозное мастерство, он снова жонглирует группами обнаженных тел в «Низвержении грешников». Это ему не мешает любовно выписать три обнаженных женских тела для пейзажа, созданного Яном Брейгелем Бархатным. А тут еще работа в мастерской. Рубенс с легкостью переключается со священных сюжетов на мирские. Несколько быстрых штрихов на доске — и задание для помощников готово. Но разве Рубенс не выправляет все «своей рукой»? Он удивлен, что некоторые его клиенты проявляют недовольство и требуют от него картин, обязательно написанных им самим. Ох уж эти клиенты! Некоторые из них вдобавок пытаются давать ему указания. Например, герцог Баварский требует, чтобы Рубенс написал именно такого «Архангела Михаила», как задумал сам герцог. «Замысел столь же прекрасный, сколь трудно выполнимый», — отвечает Рубенс. И добавляет: «Полагаю, что среди моих учеников не найдется ни одного, кто был бы способен

выполнить подобную вещь, даже по моему эскизу, и так или иначе мне придется исправлять работу самому»¹⁴³.

Иметь дело с сильными мира сего далеко не всегда легко — надо уметь защищать свои интересы. Что, например, сказать сэру Дедли Карлтону, вечно жаждущему новых сделок, когда он предлагает обменять картину Бассано¹⁴⁴, составляющую собственность благородного лорда Генри Денверза, на новые произведения Рубенса? Новые произведения Рубенса — это слитки золота, а что прикажете делать с картиной Бассано? Но речь идет о сэре Дедли Карлтоне, а за ним стоит еще лорд Генри Денверз — с ними приходится считаться. Пусть ему присылают Бассано. Но стоило Рубенсу увидеть картину, и он мечет громы и молнии. Он уверяет, что картина в плачевном состоянии. Так и быть, из уважения к послу он готов отдать за нее маленькую «Охоту на волков», написанную его рукой. Ему выражают недовольство, и он выказывает готовность увеличить размер холста и заменить волков на львов, но это, по словам Рубенса, удорожит картину. Поэтому он требует дополнительного вознаграждения. И Петер Пауль добивается своего — Карлтон уступает.

В марте 1620 года Рубенс подписывает контракт с ректором коллегии иезуитов в Брюсселе и со старейшиной иезуитского ордена в Антверпене. За вознаграждение в 7000 флоринов он берется сделать тридцать девять росписей для плафона и три картины для украшения алтаря в их новой церкви и особо оговаривает обязательство исполнить «в уменьшенном виде тридцать девять эскизов своей собственной рукой». Однако окончательное исполнение будет доверено «ван Дейку, а также другим ученикам».

Ван Дейку всего двадцать один год, но он пользуется уже такой известностью, что знаменитый кол-

лекционер сэр Томас Говард, граф Арундел¹⁴⁵, пытается переманить его в Лондон... Удастся ли графу его затея? Судя по письму, написанному его поверенным в делах, вряд ли: «Ван Дейк живет у господина Рубенса, и его произведения начинают цениться так же, как работы его учителя. Этому молодому человеку около двадцати лет, он уроженец этого города и сын очень богатых родителей. Поэтому трудно будет убедить его уехать из этой страны, тем более, что он видит, какое богатство нажил здесь Рубенс».

Заказ иезуитов для Рубенса — большая удача. Их церковь станет самой роскошной в Антверпене. Строят ее уже с 1614 года. Один из ее авторов, отец Франс Агилон, умер в 1617 году, и брат-коадьютор Питер Хойссенс продолжает в одиночку работать над ее проектом. Благодаря своим дружеским отношениям с иезуитами Рубенс может высказать свое мнение, при случае дать совет или указание. Архитекторы вдохновлялись уроками Витрувия и теориями Виньоли¹⁴⁶. Вот почему церковь напоминает по форме древние римские базилики, а фасад у нее в итальянском стиле. Но она более массивна и цветиста, чем образцы по ту сторону Альп. В Нидерландах, где этот стиль еще совершенно нов, он отныне получит название «иезуитского стиля». В какой-то мере его предвосхищала центральная часть здания антверпенской ратуши, но здесь он впервые зазвучал в полную силу. Этот стиль служит католицизму, возрожденному Тридентским собором. После инквизиции и Реформации и всех несчастий и жестокостей, которые они за собой влекли, старая вера должна приобрести новое обличье, она должна воплотиться в более радостные и, если можно так выразиться, в более человеческие формы, чтобы добрые христиане поняли, что вера объединяет, но не отталкивает. Ради этой цели не следует жалеть ни усилий, ни денег.

По старой традиции в Антверпене все делается с размахом. Самые лучшие сорта тосканского мрамора используются для облицовки хора и двух боковых капелл церкви: античный зеленый, брокателло, оникс, красный крапчатый мрамор, не говоря уже о белом каррарском мраморе для колонн. Своды позолочены. Наконец, в церкви тридцать шесть расписных плафонов, картины и скульптура!

Архитектура, живопись и скульптура объединяют свои усилия, чтобы превратить этот «храм из мрамора» в чудо города Антверпена! Задача, возложенная на Рубенса, достойна Микеланджело или Рафаэля. Наконец-то его живопись получит достойное ее обрамление. Рубенс избавился от ненавистной ему готики. Он и в самом деле может с наслаждением отдаться работе.

Двенадцатого сентября епископ Антверпена Ян Малдерус торжественно освящает новую церковь. Она посвящена основателю ордена иезуитов Игнатию Лойоле¹⁴⁷, который спустя несколько месяцев будет причислен к лику святых. Для главного алтаря Рубенс написал «Чудо св. Игнатия» и «Чудо св. Франциска-Ксаверия» — два великолепных произведения, которые, согласно новой моде, будут по очереди украшать алтарь. Для плафонов он использовал сюжеты из Ветхого и Нового завета и, кроме того, написал четырех богословов восточной церкви — Афанасия, Василия, Григория Назианского и Иоанна Златоуста, и четырех богословов западной церкви — Иеронима, Августина, Амвросия и Григория Великого, и длинный ряд святых обоего пола, в том числе трех покровительниц инфанты — Изабеллу, Клару и Евгению — и все это в мощном движении, с тем достойным великих итальянцев знанием ракурсов, которое для Рубенса знаменует подлинное мастерство.

Увы! Строить церкви и творить богоугодные дела еще недостаточно для того, чтобы страна благоденствовала. В частности, положение Антверпена все ухудшается. Закрытие устья Шельды ведет город к медленному разорению. Патрицианские семьи, от которых зависело его богатство, одна за другой покидают несчастный город. В 1616 году епископ Ян Малдерус жаловался в Брюсселе, что из Антверпена уехало более двухсот сорока семей. За несколько лет до этого указы против евреев повлекли за собой их массовую эмиграцию. Городская казна настолько обременена долгами, что в 1618 году правительству приходится издать «Указ Альберта», чтобы начертать слишком щедрому магистрату Антверпена строгие финансовые правила. Указ не только предусматривает необходимость урегулировать бюджет, но и запрещает отцам города делать подношения и устраивать праздничные чествования и возлияния. Антверпенцы, которые любят величать себя «сеньорами», весьма этим раздосадованы. Они привыкли жить на широкую ногу и пускать пыль в глаза. Достаточно привести такой пример. В ратуше Антверпена была единственная картина Рубенса — «Поклонение волхвов», которой очень гордился магистрат. И что же? Он преподнес ее в дар некоему испанскому дворянину, чья помощь могла облегчить какие-то трудные переговоры. Таков уж характер у антверпенцев!

Так как при переговорах о мире испанские представители не соизволили поставить голландцам условие, чтобы они открыли устье Шельды, Антверпен потерял все связи с заморскими государствами. Исчезли чужестранцы, уроженцы далеких стран, которые привозили в Антверпен удивительные новости, всевозможные сокровища и разнообразные диковинки. Замерла кипучая жизнь, служившая источником изобилия. Сохранились

лишь остатки былой роскоши и немногие ремесла. Торговля с Индией, которая могла бы представить некоторую выгоду для Антверпена, разрешена только испанцам. Даже самые набожные жители не считают себя вознагражденными за все эти убытки тем, что в стране учреждены многочисленные монашеские ордены, такие, как ордены августинцев, миноритов, босоногих кармелитов, картезианцев, кармелиток, английских кармелиток, доминиканок, аннунциаток, францисканок... Не говоря уже о тех, которые существовали прежде — францисканцах, бегинах, премонстрантах, капуцинах, доминиканцах, — и приобретших наибольшее влияние при новой власти — иезуитах.

Для борьбы со злоупотреблениями ростовщиков в Антверпене и Брюсселе созданы ломбарды. Создать их предложил Венсеслас Кубергер, который наблюдал деятельность этих учреждений в Италии. Но эта мера — всего лишь паллиатив. Осложнилась и внешнеполитическая обстановка. Только что умер Филипп III, его фаворит, всемогущий герцог де Лерма, впал в немилость. Эрцгерцогиня потеряла не только любящего брата, но и благожелательного к ней министра. С воцарением Филиппа IV¹⁴⁸, племянника эрцгерцогини, которого она совсем не знает, появился новый фаворит, граф герцог Оливарес¹⁴⁹. Чего ждать Изабелле от этого человека? Но несчастную женщину постиг еще один удар. Незадолго до воцарения нового испанского короля умер эрцгерцог Альберт. В течение нескольких недель оцепеневшая от горя герцогиня не покидает своих апартаментов. Отныне она будет носить только монашескую одежду. Судя по всему, она намерена отречься от власти. Положение в государстве самое критическое.

Когда срок двенадцатилетнего перемирия истек, начались робкие переговоры о новом соглашении, но

они сорвались или, во всяком случае, затянулись. Полагаясь на ничем не подкрепленные слухи, эрцгерцог Альберт вбил себе в голову пустую надежду — вернуть Соединенные Провинции под власть Испании. Можно себе представить, какой успех ожидал его представителей! В свою очередь Мориц Нассауский угрожает прекратить переговоры, если о них проводит французский король. От пылкого Морица Нассауского — сына Вильгельма Молчаливого и той самой Анны Саксонской, которая родила дочь Яну Рубенсу, — осталась только тень. Двенадцать лет назад он и слышать не хотел о перемирии, но теперь силы его подорваны болезнью и он не прочь договориться с Испанией. Но переговоры должны вестись в самой большой тайне, потому что в обоих лагерях есть непримиримые противники каких бы то ни было соглашений. Один из самых неговорчивых — посол Испании при брюссельском дворе, кардинал де ла Куэва¹⁵⁰.

Алонсо де ла Куэва, маркиз де Бедмар, — человек столь же энергичный, сколь лишенный щепетильности. Душой и телом преданный своему государю, он вынужден был покинуть Венецию, где был аккредитован, так как оказался замешан в заговоре, целью которого было отдать Венецианскую республику во власть Филиппа IV. В Брюсселе он также соблюдает только испанские интересы и в этом смысле противостоит Спиноле, влияние которого всячески старается пошатнуть. Он враждебно относится к Штатам, насмехается над их привилегиями, называя их «формальностью и забавой народов-глупцов». При инфанте он играет ту же роль, что при Маргарите Пармской играл Гранвелла¹⁵¹, и слава у него если не столь же громкая, то столь же дурная.

После смерти своего супруга Изабелла считается уже не правительницей, а наместницей Нидерландов.

Это не просто смена титула. Мадрид твердо намерен управлять Нидерландами «издали», как если бы речь шла о стране, составляющей собственность испанской короны, сохранив инфанте лишь видимость власти. Канцлер Брабанта Пекиус поручает Рубенсу вести за спиной Куэвы кое-какие переговоры с его шурином Яном Брантом, живущим в Голландии. Попытка Пекиуса потерпела неудачу. Нидерландцы снова пытаются вести тайные переговоры с Голландией через лиц, не имеющих никаких официальных титулов. Но все напрасно — Испания, управляемая энергичной рукой Оливареса, намерена отыгаться за все свои прежние неудачи.

Вскоре начинаются военные действия. Спинола выступает в поход, а Соединенные Провинции ставят во главе войск генерала Эрнеста де Мансфелда, получившего боевое крещение в Германии.

Если Рубенс не добился успеха в своей дипломатической миссии, как художник он по-прежнему на вершине славы. Правда, и тут не обходится без разочарований. Так, сделка с картиной Бассано обернулась для него весьма неприятно. Агенты Карлтона, Мэттью и Трамбел, переслали полотно Рубенса в Англию. В отчете своему хозяину Мэттью писал: «Оригинал картины, великолепное произведение, был продан герцогу Баварскому за сто фунтов стерлингов. Но он был больше этой картины. Рубенс признался мне, что эта вторая «Охота» не полностью написана им самим, и я теперь весьма признателен ему за его откровенность, потому что даже полуслепой сразу может это увидеть. Однако Рубенс утверждает, что прошелся по всей картине своей рукой». Что до цены, Мэттью осторожно заговорил об этом с художником, «но его требования напоминают законы мидян и персов — они нерушимы». Не менее суров своей оценке Трамбел. Он

даже предлагает расторгнуть сделку и обратиться к ван Дейку, который только что приехал в Англию. «Ставлю обе свои руки против пары перчаток, что ван Дейк напишет лучшую картину, чем эта, и за половину цены, какую требует Рубенс».

Лорд Генри Денверз, получив «Охоту на львов», впал, по-видимому, в страшнейший гнев. Он намеревался преподнести картину Рубенса принцу Уэльскому, а получил скверную копию. Он требует, чтобы ему прислали оригинал либо вернули его Бассано. Карлтон пишет художнику: «Возвращаем Ваших львов в целости и сохранности и просим прислать вместо них животных более спокойных и лучше написанных». Рубенс очень огорчен. Особенно когда узнает, что картина предназначалась принцу Уэльскому. Он всячески оправдывается. «Мне никто не говорил», уверяет он, «должна ли картина быть полностью написана мною или просто исправлена моей рукой»¹⁵², и предлагает, что заменит не угодивших Денверзу львов. Лорд Денверз соглашается, но все-таки уладить дело не удастся. Оно приводит к окончательному разрыву отношений: Бассано возвращается в Лондон, а львы — в Антверпен.

Возникают неприятности и с гравюрами. В 1619 году, наняв Люкаса Ворстермана, Рубенс со спокойной душой мог написать Питеру ван Веену: «Я всегда слежу за тем, чтобы гравер не отходил от образца, и мне это удастся легче, когда под моим наблюдением работает молодой человек, исполненный усердия, чем когда я доверяю дело известным мастерам, которые повинуются только прихоти своей фантазии»¹⁵³. Когда Рубенс выдал Ворстерману эту похвальную аттестацию, тому было двадцать четыре года. Увы, молодой человек не оправдал возложенных на него надежд. «За два года, — жалуется Рубенс, — мы не напечатали ничего достойного упоминания по вине моего гравера»¹⁵⁴.

И в самом деле, Ворстермана настолько захлестнула мания величия, что с ним стало невозможно иметь дело. Он утверждает, что вся ценность эстампов в его, Ворстермана, работе и, конечно, в славе его имени. Эти претензии приводят Рубенса в ярость. С таким характером Ворстерману остается только работать самостоятельно. Он так и поступил. При этом он не обошелся без угроз по адресу своего бывшего патрона. Кое-кто из друзей Рубенса был так этим обеспокоен, что даже обратился к властям, чтобы они позаботились о безопасности великого художника. Эрцгерцогиня выразила готовность защитить Рубенса, но Рококс отказался, и отнюдь не потому, что бургомистр Антверпена проявил безразличие к судьбе своего друга. Скорее всего, Рококс просто хорошо знал, с кем имеет дело, и не придавал серьезного значения угрозам Ворстермана. То, к чему брюссельский двор отнесся всерьез, для коренного антверпенца было всего только заурядной перепалкой между двумя художниками...

IX. НОВАЯ СТРАСТЬ (1622—1626)

Если у Рубенса и случаются порой неприятности, то многочисленные удачи вознаграждают его за все. В феврале 1622 года его вызывает в Париж посол эрцгерцогини, барон Вик, который знакомит художника с казначеем Марии Медичи, аббатом де Сент-Амбруаз¹⁵⁵. Королева-мать только что помирилась со своим сыном. Она снова водворилась в Люксембургском дворце, который за несколько лет до этого для нее построил Саломон де Бросс¹⁵⁶ и который ей пришлось покинуть два года тому назад. Она хочет украсить галерею дворца картинами, иллюстрирующими различные эпизоды ее жизни. Позднее она намерена украсить вторую галерею картинами, прославляющими жизнь ее знаменитого супруга Генриха IV. Рубенсу выпала великая честь — ему заказаны обе эти работы.

И вот его представляют королеве Марии Медичи, которую он видел издали двадцать два года назад, когда вскоре после приезда в Италию присутствовал в толпе придворных на бракосочетании дочери великого герцога Тосканского с Генрихом IV. Кстати, она свояченица Винченцо I, прежнего хозяина Рубенса. Сейчас королеве-матери сорок девять лет. Это толстая матрона с довольно грубыми чертами лица и туповатым взглядом. Как непохожа она на своего мужа, у которого на всех портретах глаза светятся умом и в

горделивом облике проглядывает хитрость — этакая поменьше рыцаря с лисой!

Само собой, Рубенс согласился принять возложенное на него поручение. Замысел грандиозен, а тема неблагоприятна. Что ж, тем лучше! «Признаюсь, по натуре своей я больше склонен создавать произведения крупные, нежели мелкие вещицы. Каждому свое: мой талант таков, что еще никогда ни один замысел, пусть даже самый необычайный по количеству и разнообразию сюжетов, не оказался мне не по плечу»¹⁵⁷. Рубенс писал эти строки за несколько месяцев до предложения королевы и, конечно, не подозревал, что его желания исполнятся так быстро...

По возвращении в Антверпен Рубенс тотчас взялся за дело. Что можно рассказать о жизни флорентийки, которая стала французской королевой только потому, что Генрих IV по уши увяз в долгах, а Медичи были одними из главных его кредиторов? Под давлением своего министра Сюлли король заочно согласился взять ее в жены, чтобы восстановить позолоту на своем гербе и укрепить свою власть. До женитьбы Генрих видел только портрет Марии Медичи. Она не нравилась ему, хотя и не внушала отвращения. Но едва они поженились, все пошло вкривь и вкось — супружеская жизнь превратилась в ад. После смерти короля Генриха IV Мария Медичи стала регентшей.

Слабохарактерная, надменная, злая и суеверная интриганка, она окружила себя иностранцами и подорвала мудрую политику беарнца. Что до ее ума, то достаточно вспомнить слова ее наперсницы, жены маршала д'Анкра, которую допрашивали на процессе по обвинению в колдовстве. На вопрос о том, какими чарами она околдовала королеву, итальянка не без дерзости ответила: «Ничем другим, кроме власти, какую умная женщина имеет над душой». Королева-мать дол-

го враждовала с сыном, Людовиком XIII¹⁵⁸. Чего тут только не было — и арест, и изгнание, и побег, и даже самая настоящая битва. Наконец Мария Медичи подчинилась воле короля. Говорили, что к этому примирению приложил руку Ришелье¹⁵⁹.

Из истории этой жизни вполне можно было извлечь драматический материал для нескольких картин. Но Рубенс прекрасно знал, как надо обходиться с правдой. Так пусть же ему на помощь придут аллегория и мифология! Он начинает с Парок, прядущих нить жизни будущей королевы. Тут не обходится без Юпитера с Юноной. Для «Воспитания Марии Медичи» Рубенс пускает в ход Минерву, Аполлона, Меркурия и трех Граций... Когда же Генрих IV получает портрет своей суженой, сама Франция советует ему... следовать влечению своего сердца! В Лионе, где король впервые встречает свою жену, он уже сам выступает в образе Юпитера. В «Рождении Людовика XIII» торжествуют Плодородие и Здоровье. В «Смерти Генриха IV» короля оплакивает Франция. «Правление королевы» славят чуть ли не все боги Олимпа. В «Совершеннолетию Людовика XIII» явлены все добродетели. Отталкивая разъяренную Расплю и испепеляя чудовищ, «Меркурий примиряет молодого короля с его матерью». Наконец, в «Торжестве Истины» Людовик XIII под эгидой этой богини отдает свое сердце матери!

В этих композициях, брызжущих неумемной фантазией, Рубенс преображает в феерию весьма малопочтенную биографию своей героини. Он окружает ее такой роскошью аксессуаров, что они едва ли не оттесняют ее на второй план. Посмотрите хотя бы на это «Прибытие в Марсель». Взоры зрителя привлекают роскошные нереиды, а отнюдь не королева, которую Франция принимает в свои объятия. Даже в

«Короновании Марии Медичи» — одном из немногих эпизодов, где художник обошелся без аллегии, — на первом плане мы видим двух великолепных собак. И это в церкви Сен-Дени! Но Рубенс так галантно обошелся с королевой, он наделил ее столькими несуществующими прелестями, что Мария Медичи не помнила себя от восторга. Такая трактовка истории поистине во вкусе великих мира сего...

Через несколько месяцев Рубенс приехал в Париж показать королеве-матери свои эскизы. Она их одобрила, сделав лишь незначительные замечания, и Рубенс возвратился в Антверпен, чтобы мастерская могла приняться за работу.

На помощь ван Дейка рассчитывать больше не приходилось. Этот блистательный помощник Рубенса уже почти два года как уехал из Антверпена. Томас Говард, граф Арундел, самый известный любитель искусства среди своих соотечественников, уговорил его перебраться в Англию. Король Карл I¹⁶⁰ назначил художнику содержание и отпустил в Италию. С той поры «иль pittore кавалереско» одерживал одну победу за другой. Злые языки, правда, утверждали, что он «лучше умеет целовать руки дамам, чем держать кисть», однако это не помешало ван Дейку впоследствии создать в Англии совершенно новый жанр портрета, блестящего, изящного, исполненного непринужденной грации, не исключающей, однако, психологической глубины. Но у Рубенса остались преданные помощники — Снейдерс и Вилденс. Появились и новички: Юст ван Этмонт, Теодор ван Тюдден, Якоб Мурманс¹⁶¹. И однако работа над галереей — длительная и трудоемкая — отнюдь не поглощала художника целиком. Рубенс публикует свои «Палаццо Генуи»¹⁶² — плод его пребывания в Италии. Удобный случай высказать некоторые мысли об архитектуре в надежде, что «старый,

так называемый варварский или готический стиль мало-помалу выйдет из моды и исчезнет во Фландрии, уступив место симметричным постройкам, соответствующим правилам греческой и римской древности, которые восстановили в правах к вящей славе своей страны люди, наделенные самым изысканным вкусом».

В 1623 году семью Рубенса постигает жестокий удар. Умирает его старшая дочь Клара Серена, которой едва исполнилось двенадцать лет. Это один из тех жестоких ударов судьбы, которые напоминают человеку, чье победоносное шествие, кажется, ничто не может остановить, о бренности всего земного. Но надо одолеть горе, еще теснее сплотить вокруг себя своих осиротевших родных и мужественно продолжать борьбу.

Три месяца спустя Рубенс отправляется в Париж проверить, как будут смотреться в галерее его композиции. Рубенса ждет в Париже большая радость — встреча с Клодом-Фабри де Пейреском¹⁶³. Уже довольно давно он переписывается с этим блестящим гуманистом и по возвращении в Антверпен продолжает писать ему с еще большим усердием. Он обсуждает с ним латинские эпиграммы, новые книги, драгоценные камни и даже поверяет ему свои идеи насчет «перпетуум мобиле».

Нет темы, какую нельзя было бы обсудить с Клодом-Фабри де Пейреском. Это всесторонне образованный человек. Он много путешествовал, а теперь уединенно живет в Эксе, где исполняет обязанность советника парламента. Его «кабинет» состоит из музея, собрания медалей, библиотеки и зверинца.

У него живут кошки, козы, черепахи и птицы. В библиотеке Пейреска пять тысяч томов и двести рукописей. Он всегда охотно одалживает свои книги, приходит в отчаяние, когда ему забывают их вернуть, но не может устоять перед искушением поделиться с

другими своими сокровищами. Он очень горд своей портретной галереей. «У меня есть работы Вуэ¹⁶⁴, покойного Поурбюса, Фр. Аполлодоро¹⁶⁵ и некоторых других. Надеюсь, что у меня будет даже работа господина Рубенса», — написал он одному из друзей. Надежда Пейреска осуществилась. У него есть античная мраморная скульптура, гравюры, разные редкости. Ум Пейреска — сокровищница самых разнообразных знаний.

Во время пребывания в Париже Рубенс познакомился также с братом Пейреска, Паламедом-Фабри де Валаве¹⁶⁶. Этот парижанин и придворный тоже вступил в переписку с Рубенсом. Они обсуждают научные проблемы и последние события. Узнав об осуждении Теофиля де Вио¹⁶⁷, Рубенс просит прислать ему на шумевший «Сатирический Парнас», ибо гуманист, даже самый благочестивый, не может не интересоваться творениями выдающегося ума, пусть они даже считаются непристойными.

В работе у Рубенса новый успех. Для алтарного образа аббатства св. Михаила Рубенс повторил одну из своих любимых тем — «Поклонение волхвов». Эта картина, написанная им самим, — один из самых блистательных его шедевров. Когда Рубенс обходится без услуг своих помощников по мастерской, он становится более эмоциональным и более светлым. Исчезают последние остатки караваджизма. Свет в картине возобладавал над тенью. Рисунок стал более гибким, мазок более воздушным.

В этом новом «Поклонении волхвов» с его фигурами больше натуральной величины все служит одному — очаровывать глаз. Не знаешь, на чем остановить восхищенный и удивленный взгляд: то ли на мавританском короле Балтазаре в зеленой шелковой одежде, то ли на громадном старце Мельхиоре с лицом старого филосо-

фа, красный шитый золотом плащ которого — сам по себе удивительно написанный кусок? Есть тут колено-преклоненный волхв в свободном белом одеянии. Дева Мария представляет собой здоровую фламандку с белоснежной кожей. Среди всей этой феерии почти забываешь о младенце Иисусе. И в самом деле — чего тут только нет. Люди в шлемах, красавец всадник, оседланные верблюды и бык. На пороге огромного хлева самым естественным образом высится коринфская колонна. Можно написать длинное исследование об искусном подборе красок, о мастерстве композиции, но свести это произведение только к технике — не значит ли его умалить? Подлинное искусство выше техники, и Рубенс доказал это своим блистательным произведением. Он, как всегда, сначала сделал эскиз, потом написал картину — и все, что было вначале неясным или беспорядочным, вдруг чудом нашло свое место и стало казаться естественным в этом произведении, проникнутом духом, неподвластным земным случайностям.

К концу 1624 года аббат де Сент-Амбруаз начинает торопить Рубенса: сестра французского короля выходит замуж за принца Уэльского. Галерея должна быть закончена без промедления. Ришелье, который в результате примирения короля с королевой-матерью получил кардинальскую мантию и пост первого министра, тоже хочет приобрести произведение, написанное Петером Паулем. Рубенс не упускает случая пожаловаться, что он «самый занятый и загнанный в мире человек», что не мешает ему обсуждать в письмах к своим корреспондентам разнообразнейшие темы. Мимоходом он объявляет своему другу Валаве, что он «самый равнодушный к публичным делам человек — были бы в целости и сохранности мои геммы и моя собственная персона»¹⁶⁸, хотя незадолго до этого он в величайшей тайне писал Пекиусу о голландских делах.

Что ж, тот, кто выступает в качестве дипломата, пусть даже от случая к случаю, должен уметь скрывать свои мысли. Кстати сказать, этот «самый равнодушный» к публичным делам человек за несколько месяцев до этого хлопотал о дворянском звании и получил его благодаря лестному для него отзыву епископа Сеговии, который возглавляет в Мадриде Высший совет по делам Фландрии.

В феврале 1625 года Рубенс приезжает в Париж. Его картины уже в галерее. Некоторые закончены прямо на месте. Высокопоставленные лица приходят посмотреть, как они выглядят. Впрочем, по сути дела, важно только одно мнение — первого министра.

Арману дю Плесси де Ришелье сорок лет. Всего год он находится у власти, но уже все называют его не иначе, как кардинал. Под аристократическими манерами кардинал прячет железную волю. У него есть заклятые враги и фанатичные приверженцы. В девятнадцать лет став епископом, он обвел вокруг пальца папу Павла V, который сказал тогда: «Из этого юноши выйдет великий пройдоха». Ришелье стремительно шел в гору. В тридцать лет он уже был членом Совета и духовником молодой королевы Анны Австрийской¹⁶⁹, потом секретарем правительства королевы-матери, государственным секретарем по военным и иностранным делам. Был период, когда ему пришлось считаться с Марией Медичи и ее фавориткой, Элеонорой Галиган. Тогда говорили о правлении трех юбок. Недаром кардинал утверждал, что надо «приносить жертвоприношения богам, даже тем, которые к нам неблагосклонны». Но теперь дело сделано. Власть в руках Ришелье, и он намерен пользоваться этой властью, а не полагаться на случай. Государственный деятель «должен спать, как спит лев — с открытыми глазами».

Ришелье не преминул явиться в галерею, чтобы бросить беглый взгляд на полотна Рубенса. Ни одно облачко не должно омрачать это произведение, написанное во славу примирения. Гм! Вот картина «Королева покидает столицу»... Какие неприятные воспоминания! Немедленно заменить эту работу другой! Рубенс покорился. Призвав на помощь Олимп, он создал аллегорическое произведение, туманная помпезность которого никого не может задеть. Это прославление Регентства: «Возрождение наук и искусств благодаря королевскому великодушию и щедрости». И Рубенс объявляет: «Этот сюжет не связан ни с какими государственными соображениями и не относится ни к кому в частности; он имеет большой успех, и я уверен, что если бы мне предоставили полную свободу действий, другие сюжеты не вызвали бы ни скандалов, ни нареканий». Королева-мать в восторге. Аббат де Сент-Амбруаз тоже.

Наконец, в галерею является король Людовик XIII. Кажется, он вообще впервые наносит визит в Люксембургский дворец. Рубенсу поранил ногу неловкий сапожник. Художник лежит в постели, поэтому пояснения к картинам дает аббат де Сент-Амбруаз, «ловко изменяя их толкование там, где это необходимо». Король вполне доволен. Вот что значит аллегория, оставляющая широкий простор для догадок! Однако другие зрители относятся к картинам куда менее восторженно. По их мнению, художник слишком свободно обошелся с богами. Эти хулители не представляют себе, насколько трудна была его задача. В серии «Жизнь Генриха IV» он докажет им, что ему вовсе не нужна мифологическая оснастка, когда ему предлагают достойный сюжет...

Тем временем Рубенс не забывает и о политике. Справедливо или нет, но он считает, что герцог Ней-

бургский, которого ожидают в Париже, имеет поручения от испанского короля: «Он уполномочен королем вести мирные переговоры и заключить договор с голландцами». Это не нравится Рубенсу, который в 1623 году сам тщетно пытался вступить в переговоры с Соединенными Провинциями. Появление нового действующего лица не устраивает Петера Пауля. Он не сомневается в том, что все это «дело рук секретаря суда де Би», и настаивает, что это неуместная затея: «Миссия герцога Нейбургского приведет только к разглашению наших тайных намерений, — пишет он из Парижа, — и даст нашим врагам-французам время решительно и энергично воспротивиться нашим планам и приложить все старания, чтобы их сорвать. Они окончательно отобьют у принца Оранского охоту к переговорам, и он прервет переговоры, уже начатые, — а Вашему высочеству известно, что в некоторых отношениях они продвинулись довольно далеко».

Пустив в ход всевозможные аргументы, чтобы сорвать миссию герцога Нейбургского, Рубенс заканчивает письмо: «Но я умоляю Ваше высочество хранить в тайне мое сообщение и предать мое письмо огню. Я верный слуга герцога, пользуюсь его благосклонностью и весьма ему обязан, да и я не хотел бы причинить никаких огорчений (боже меня от этого сохрани!) господину де Би. Я его друг и ни за что на свете не хотел бы нанести ему обиду. Но благо общества и преданность Вашему высочеству важнее для меня всех прочих чувств, посему я полностью полагаюсь на осторожность Вашего высочества и рассчитываю на соблюдение тайны»¹⁷⁰.

Одиннадцатого мая произошло заочное бракосочетание Генриетты Французской, третьей дочери Марии Медичи, с Карлом I, который стал английским королем всего за месяц до этого. Рубенс присутствовал на

брачной церемонии и едва не переломал себе кости: помост, на котором он стоял, рухнул, и он чудом не упал вместе с ним. Его другу Валаве повезло меньше — он сильно ушиб голову. Хотя празднества и приемы по случаю свадебного торжества, устроенные теми, кого Рубенс в этот период называл «наши враги-французы», позволили ему завязать полезные знакомства, он был недоволен. Он представил Ришелье план росписи второй галереи, но Ришелье был так занят делами правления, что не удостоил посмотреть заметки художника. Рубенс решил уехать, как только ему заплатят за сделанную работу... Он не без раздражения замечает, что о решении Ришелье узнает наверное «через год» уже в Антверпене.

И однако ему грех жаловаться. Он свел знакомство с собратом по искусству, неким Балтазаром Жеррье¹⁷¹, который состоит в свите герцога Бекингема. Этот ловкий человек, наполовину француз, наполовину испанец, прежде чем поступить на службу к англичанам, жил во Франции и в Голландии. Рубенс неоднократно беседовал с ним и дал ему понять, что брюссельский двор сожалеет, что нарушились былые дружественные отношения между Англией и Испанией. Петер Пауль, несомненно, рассчитывал, что Жеррье передаст эти слова своему господину. Бекингом явился во Францию, чтобы отвезти молодую королеву к ее царственному супругу. Жеррье представил Рубенса Бекингему.

Нарисовать портрет — лучшее средство изучить лицо человека и узнать его характер. Рубенс добивается разрешения написать портрет герцога Бекингема. И вот перед ним блестящий щеголь, любимец двух королей, всесильный хозяин английского королевства. Бекингом — ровесник своего доверенного Жеррье, ему тридцать три года. Это красавец с холодными гла-

зами, тонким носом и капризным ртом. Усы и бородка у него светлые, волосы золотистые. Высокомерный, изысканный аристократ, он способен на любую дерзость. Он так бесцеремонно вел себя при мадридском дворе, что расстроил намечавшийся брак принца Уэльского, своего нынешнего государя, с сестрой Филиппа IV. В Париже ходят упорные слухи, что он страстно влюблен во французскую королеву. Дочь Филиппа III, Анна Австрийская — высокая двадцатичетырехлетняя красавица. Король относится к ней весьма прохладно. Мудрено ли, что смельчак Бекин-гем решил попытать счастья.

Слишком быстро и легко снискавший почести, герцог ни в чем не знает удержу. Бедняга Иаков I¹⁷², не питавший склонности к женщинам, нежно любил своего фаворита, едва ли не был влюблен в него. По милости этого слабовольного монарха безвестный Джордж Вильерс в течение нескольких лет стал виконтом Вильерсом, виночерпием короля, потом графом, маркизом, потом герцогом Бекингемом, главным конюшим, главным управителем королевскими заповедными водами и лесами, хранителем Пяти Портов, председателем суда королевской скамьи, управляющим Вестминстерским дворцом, коннетаблем Виндзора и первым лордом Адмиралтейства Англии. Его мать и брат были осыпаны деньгами и титулами, вся его семья разбогатела. Опыренный успехами, он стал совершенно ненасытен. В особенности его снедала жажда славы. Иногда он бывал любезен и весел, но чаще всего несдержан — им овладевали вспышки ярости. В ненависти он бывал беспощаден, зато мог в мгновение ока вознести к власти какого-нибудь бесстыдного льстеца, впрочем, потом столь же быстро ввергнуть его в ничтожество. Бекингем в равной мере презирал людей и деньги. Влияние его на молодого короля Кар-

ла I было едва ли не большим, чем на слабодушного Иакова I, хотя и по другим причинам.

Но, несмотря на все свои прекрасные связи, Рубенс недоволен. Его работа до сих пор не оплачена. «Я здесь просто задыхаюсь, — пишет он. — И если мне не заплатят за усердие, с которым я постарался услужить королеве-матери, возможно, я не захочу взяться за дело еще раз!» И подумать только, что он преподнес большую картину казначею королевы, чтобы ускорить расчеты... Так ничего и не получив, Рубенс решает вернуться домой.

После долгой осады сдался город Бреда. Это блестящая победа Спинолы. Инфанта собирается посетить побежденный город. Рубенс надеялся ее сопровождать. Но он немного опоздал и, к большой своей досаде, не застал ее ни в Брюсселе, ни в Антверпене. Но ему некогда печалиться об этой неудаче — со времени приезда Петера Пауля его осаждают «визитами и поздравлениями» друзья и родственники...

Кроме сдачи Бреды в жизни северян произошло еще одно, не менее важное событие — умер Мориц Нассауский. Правда, у грозного штатгальтера был нелегкий характер и Генеральные штаты немало от него натерпелись — у него была хватка диктатора. Недавно он, неисправимый женолюб, принял сторону суровых гомаристов в их споре с арминианами¹⁷³ только ради того, чтобы подорвать гражданскую власть в лице старого Олдебарнвелде. И не на нем ли лежала вина за страшное преступление — казнь великого пенсионария Голландии, человека, который отдал всю свою жизнь делу свободы? Этого преступления почтенные сограждане так никогда ему и не простили — в частности, национальный поэт Вондел¹⁷⁴ неумолимо преследовал его своими яростными проклятиями. Тем не менее почти сорок лет принц Мориц был щитом и

шпагой молодой республики. Кроме сражений, которые он выиграл в открытом поле, он взял осадой тридцать восемь городов и крепостей, захватил неожиданным нападением пять городов и десять фортов и освободил двенадцать крепостей, осажденных врагом. Он был великим полководцем, стратегом и реформатором военных методов. Какой-то жеманнице, пожелавшей услышать от него самого имя первого из современных полководцев, он ответил: «Спинола — второй». Этот сын Молчаливого и Анны Саксонской воспитал талантливых учеников, которые в дальнейшем показали, что они достойны своего наставника, — это его брат Фредерик Хендрик¹⁷⁵ и их двоюродный брат, молодой Тюренн¹⁷⁶. Однако Испания надеется, что, лишившись Морица, Соединенные Провинции станут более сговорчивыми и скорее согласятся на мировую.

Вскоре Рубенс начинает принимать активное участие в переговорах. «Ради того, чтоб услужить моей государыне, мне приходится часто выезжать без промедления»¹⁷⁷. Он и в самом деле очень много разъезжает. То он в Дюнкерке вместе с инфантой и Спинолой, снаряжающим военный флот, то в Германии. Полгода он проводит в Брюсселе. «Я очень устал от того, что так долго нахожусь вдали от дома»¹⁷⁸, — пишет он в ноябре. Но все же не возвращается... С тревогой следит Рубенс за действиями Англии, Франции и Голландии, за Тилли и Валленштейном¹⁷⁹, а также за событиями в Ла-Рошели¹⁸⁰. Он мечет громы и молнии против Бекингема, повинного в нападении на Кадис, и сожалеет о молодом повелителе этого нагледца, «который очертя голову бросается сам и увлекает свой народ в безумную, ничем не оправданную, затею. Ибо войну можно начать по своей воле, но отнюдь не всегда ее удастся по своей воле закончить»¹⁸¹. Мудрые

слова, вполне оправданные смутными временами в Европе. После восстания в Богемии война все шире распространяется по империи, и еще трудно предвидеть, какой размах она приобретет.

Невзирая на все эти неприятности, Рубенс не забывает о своих личных интересах. Что бы он ни говорил, он очень раздосадован, что заглохли разговоры о галерее Генриха IV. Тщетно пишет он аббату де Сент-Амбруаз. Этот достойный человек не утруждает себя ответом. «Из его молчания я заключаю, что ветер переменялся, впрочем, это меня нимало не огорчает»¹⁸², — пишет он Валаве и, однако, просит этого придворного «осторожно» осведомиться, чем вызвано молчание аббата. Не без досады Рубенс подводит итог своей работе во Франции: «Если посчитать, сколько раз мне приходилось ездить в Париж и сколько времени я там потерял зря, нельзя не признать, что мой огромный труд в честь королевы-матери был для меня весьма невыгоден. Не относить же в самом деле к выгодам этой работы щедрость герцога Бекингема»¹⁸³.

Рубенс умалчивает о том, что пребывание в Париже дало ему возможность написать портрет короля Людовика XIII в военных доспехах, а также парадный портрет королевы Анны Австрийской. Впрочем, если работать для царствующих особ лестно, то заставить их раскошиться нелегко. Тот же самый Людовик XIII уже несколько лет назад заказал Рубенсу двенадцать картонов для гобеленов, воспроизводящих эпизоды из жизни Константина, но все еще не заплатил. Рубенс несколько смягчился, узнав, что Ришелье намерен купить у него две картины, но тут же не преминул напомнить о том, что с ним еще не расплатились за старые работы.

Увы, времена отнюдь не благоприятны для тех, кто занят мирным трудом. Англия подписала договор с

Голландией. Французский король пытается договориться с гугенотами, чтобы укрепить свое международное положение. Дела Испании плохи, как никогда. Забывая свою обычную сдержанность, Рубенс восклицает: «Уж лучше бы эти юнцы, от которых нынче зависит судьба мира, договорились между собой по-дружески, чем будоражить по своей прихоти весь христианский мир»¹⁸⁴. Юнцы — это Людовик XIII, Карл I и Филипп IV. Самому старшему из них двадцать четыре года.

В феврале Рубенс возвращается наконец домой. Здесь с грехом пополам начали готовиться к войне с голландцами. На море уже были первые стычки. И, как всегда, стране не хватает денег. Ее высочество инфанта в согласии со своим покойным мужем в свое время поддержала идею создания ломбардов, чтобы облегчить долю несчастного народа, из которого высасывали кровь пиявки-ростовщики, а теперь ей самой приходится прибегнуть к услугам этих заведений. Суперинтендант финансов Венсеслас Кубергер, более сговорчивый, чем банкиры, выдает эрцгерцогине деньги под залог ее драгоценностей.

Рубенс всегда с интересом осведомляется о новых книгах, особенно если речь в них идет об археологии, но подлинная его страсть — политика. Хотя в письмах к Пейреску и Валаве он постоянно комментирует различные ученые труды, большая и самая живая часть этих писем посвящена европейским делам и отчасти придворным сплетням. Уезжая из Парижа, Валаве предложил Рубенсу вместо себя другого корреспондента. Это Пьер Дюпюи, историк и гуманист, который составил опись архивов и опубликовал акты Тридентского собора.

В середине июня Рубенса внезапно постиг тяжелый удар. В возрасте тридцати четырех лет умерла Изабелла Брант. Она жила так незаметно, так скром-

но держалась в тени, что невольно забывают о том, что в течение шестнадцати лет она была верной подругой художника. В общем о ней мало что известно. В восемнадцать лет она вышла за Рубенса и родила ему рано умершую дочь Клару Серену и двух сыновей — Альберта и Николаса. Она была скромной свидетельницей восходящей славы мужа. Ее портреты, написанные Рубенсом, почти ничего не говорят о ее внутреннем мире. У нее были большие мечтательные глаза, спокойное выражение лица, но, пожалуй, в улыбке, которой художник наделил ее в последнем портрете, чувствуется меланхолия.

Изабеллу Брант похоронили в аббатстве св. Михаила рядом с Марией Пейпелинкс, и Рубенс украсил гробницу жены картиной, изображающей деву Марию с младенцем Иисусом. В письме к своему новому другу Пьеру Дюпюи он произнес надгробную хвалу покойной: «Я потерял добрую подругу, которую любил и не мог не любить по той естественной причине, что она была совершенно лишена недостатков, свойственных ее полу: она не была ни суровой, ни слабой, а доброй, честной и столь добродетельной, что все любили ее при жизни и оплакивают после смерти. Эта утрата поразила меня до глубины души, и поскольку единственный врачеватель всех горестей — это забвение, дитя времени, мне не остается ничего другого, как уповать на него. Но нелегко мне будет отрешиться от горя при воспоминании, которое до конца моих дней я сохраняю об этом самом дорогом и чтимом мною существе». И он добавляет, что путешествие, несомненно, принесет ему пользу. «Новые впечатления, открывающиеся взору при перемене мест, занимают воображение и не дают пробудиться скорби»¹⁸⁵.

Рубенс скорбит. Но уже старается утешиться. Такова жизнь...

Х. КРУПНАЯ ИГРА (1626—1628)

Через неделю после того как Рубенс отправил Пьеру Дюпюи письмо, восхваляющее его покойную жену, он снова пишет этому же французскому корреспонденту. Через неделю — опять. Он пишет ему постоянно и регулярно. Удастся ли художнику так хорошо скрывать свое горе? Или забвение поспешило к нему на помощь с невиданной быстротой? Наконец, может быть, Рубенс просто старается отвлечься? Так или иначе, он занят только одним — политикой. Впрочем, положение в Европе дает для этого все основания.

Карл I вовлек Францию, Соединенные Провинции и Данию в борьбу против императора и Филиппа IV. Хотя Рубенс не покидает Антверпена, мысленно он переносится через горы и долины. Он мчится в Германию по следам Тилли и Валленштейна. Он интересуется новым каналом, который должен изменить течение Рейна на горе Голландии. Он обвиняет в жестокости голландцев, не берущих пленных в морских боях, и одобряет карательные законы, принятые инфантой. Он беспокоится о галионах, которые везут из Перу двадцать миллионов золота и которые подстерегает английский флот. Наконец, — и это уже не ново — он пристально следит за действиями герцога Бекингема.

Герцог тоже не забыл о фламандском художнике, правда из других побуждений.

Год 1625-й был неблагоприятным для англичан, 1626-й оказался еще хуже. В военном отношении Британия терпела одну неудачу за другой. Филипп IV заключил с Францией мир, а Англия по вине Бекингема умудрилась с нею поссориться. Бекингом пожелал поехать во Францию, чтобы увидеть королеву, к которой он все еще питает пылкую страсть. Но он сбросил со счетов Ришелье. Несмотря на свою мантию, кардинал отнюдь не отказался от побед над женщинами и метит он весьма высоко, однако на этом поприще ему трудно состязаться с таким обольстительным кавалером, как герцог Бекингем. Ришелье не остается ничего другого, как всячески препятствовать затеям счастливого соперника. И ему это вполне удастся. У кардинала повсюду есть глаза и уши — Людовика XIII вовремя предупредили, и он воспротивился приезду Бекингема во Францию. Этот приезд, заявил Людовик XIII, «был бы оскорбительным для особы короля и вредным для спокойствия государства». В ответ на это герцог, не привыкший обуздывать свои желания, объявил, что увидит королеву «наперекор всем французским властям» и тотчас убедил своего короля занять враждебную по отношению к Франции позицию. Однако за спиной Бекингема ропщет страна. Герцог понимает, что если ему удастся заключить мир с Испанией, он развяжет себе руки. Цель Бекингема — выпутаться из затруднительного положения так, чтобы при этом не слишком пострадало его самолюбие. Год тому назад, ссылаясь на Рубенса, Жербье доложил своему господину о миролюбивых устремлениях инфанты — несмотря на войну, Рубенс и Жербье продолжают переписываться.

Бекингом вдруг обнаруживает в себе пылкую любовь к античной мраморной скульптуре. У Рубенса

прекрасная коллекция этих произведений — герцог желает ее купить.

Уловил ли Рубенс своим редким чутьем, что в этом капризе коллекционера кроется политика? Так или иначе, он ничтоже сумняшеся запросил за свою коллекцию 100 тысяч флоринов. Чтобы подстегнуть рвение посредника, он обещал ему десять процентов комиссионных. Услышав о таких деньгах, агент Бекингема стал красноречив. Дело слажено: Рубенс получил круглую сумму — 90 тысяч флоринов. Так как ему самому коллекция в свое время обошлась в две тысячи флоринов плюс несколько картин, «писанных его рукой», сделка оказалась для него на редкость выгодной. Художник сам сопровождал драгоценные скульптуры до Кале. Против своего ожидания, он не встретил там Жербье. На обратном пути он сделал крюк и заехал в Париж, где провел три недели. В отсутствие Рубенса при дворе в Брюсселе — где обычно царит «сонная скука» — стали распространяться слухи на его счет. Уверяли, будто он побывал в Англии. В это поверили и инфанта и маркиз Спинола. Рубенсу с большим трудом удалось их переубедить...

Однако новости из Англии и в самом деле не заставили себя долго ждать. В январе 1627 года Жербье написал Рубенсу, что хочет кое-что сообщить ему от имени своего господина, и просил выхлопотать ему паспорт. В феврале Жербье прибыл в Брюссель. Бекингом предложено заключить перемирие с условием полной свободы торговли между Испанией, Англией, Данией и Соединенными Провинциями. Рубенс передал это предложение инфанте. Но в Брюсселе опасались, что будет трудно достичь всеобщего соглашения и поэтому считали разумным, чтобы Англия и Испания пока что договорились между собой. Рубенсу было поручено передать это предложение Жербье, чтобы

тот сообщил его Бекингеми. Бекингеми согласился. Он только потребовал, чтобы в соглашение были включены Соединенные Провинции, с которыми Англия связана союзом.

Инфанта сообщила своему племяннику Филиппу IV о предложениях Бекингеми. Верный своему обыкновению, Мадрид не торопится с ответом. Рубенса раздражают эти проволочки. Он успокаивает Бекингеми и Жербье. Не получая от них ответа, он начинает тревожиться: дошли ли по адресу его письма. Сам он не терял времени даром. Он отправился в Брюссель вместе с аббатом Скалья¹⁸⁶, послом Савойи, только что приехавшим в Нидерланды. Их беседа с инфантой и Спинолой «доставила ему полное удовлетворение». Благодаря Рубенсу Спинола и Скалья «пришли к согласию и остались довольны друг другом без тени взаимного недоверия». Скалья собирается в Голландию и, несомненно, встретит там Жербье. Рубенс тоже хотел бы участвовать в этой встрече. «Полагаю, — пишет он, — что мое присутствие принесет большую пользу делу». Но так как его непосредственные властители не решаются послать его на свой страх и риск, Рубенс составил великолепный план. Пусть Жербье вызовет его в Голландию от имени Бекингеми. Вместе с Карлтоном и аббатом Скалья они найдут способ разрешить трудности между Испанией и Голландией, которые одни только и мешают соглашению.

«Это будет отличный ход», — замечает Рубенс. Препятствия могут возникнуть только со стороны Соединенных Провинций — он берется их уладить. «У меня есть там весьма влиятельные друзья и старые корреспонденты, которые не преминут исполнить свой долг». Написав это письмо, Рубенс вдруг почувствовал тревогу. В постскриптуме он добавил: «Прошу Вас сжечь это письмо тотчас по прочтении, так как оно,

хотя и не содержит ничего предосудительного, может погубить меня в глазах моих повелителей или, во всяком случае, может подорвать их доверие ко мне и лишить меня возможности быть полезным в будущем»¹⁸⁷.

Мадрид отмалчивается вовсе не случайно. В марте граф герцог Оливарес и французский посол, граф Рошпо, подписали договор о союзе, цель которого ни много ни мало — раздел побежденной Великобритании! Людовик XIII и Филипп IV ратифицировали этот договор. Поэтому теперь Испании довольно трудно принять английские предложения. Однако было бы нерасчетливо их отвергнуть.

Наконец Филипп IV решается дать ответ. Пусть инфанта продолжает переговоры. Ей дают полномочия даже заключить мир, но специально рекомендуют этого не делать! К тому же король недоволен ролью, отведенной Рубенсу: могущественную Испанию представляет какой-то художник. «Нетрудно вообразить, какой урон это нанесет славе монархии, ибо ее репутация не может не пострадать, если человек столь ничтожного звания оказывается ее полномочным представителем, к которому должны обращаться послы со столь важными предложениями». Инфанта возражает королю, что Жербье — тоже художник и что пославший его Бекингем снабдил его собственноручным письмом, адресованным антверпенскому художнику. С этим нельзя не считаться...

В июне Жербье, а также лорд Дедли Карлтон выезжают в Гаагу. Карлтон возвращается в Голландию в качестве чрезвычайного посла после двухлетнего отсутствия, которое он использовал с большой выгодой для себя — как материальной, так и моральной. Под предлогом, что ему нужно уладить сделку по продаже картин и других предметов искусства, Рубенс получает заграничный паспорт. Он отправляется в Бреду и,

действуя в согласии с полученными им инструкциями, предлагает Жернье встретиться неподалеку от Бреды в нейтральном месте — в городе Зевенбергене. Удивленный Жернье начинает подозревать какой-то подвох и предлагает, в свою очередь, встретиться на выбор в Делфте, Роттердаме, Амстердаме или Утрехте. Рубенс, подчиняясь очередным приказаниям, продолжает настаивать на Зевенбергене. Жернье категорически отказывается. Ситуация становится трагикомичной.

В конце концов Брюссель соглашается, чтобы Рубенс выехал в Делфт! Его пребывание в Голландии не проходит незамеченным. Дипломаты взволнованы. Какая цель кроется за этим визитом? В течение недели Рубенс и Жернье отводят душу в разговорах о заключении мира, о котором оба мечтают. Но их беседа не имеет никакого практического значения. Рубенс на редкость безвластный посол: у него нет при себе никаких письменных полномочий, он не может брать на себя никаких обязательств. Впрочем, инфанта и Спинола тоже не имеют права вести переговоры. Чтобы узнать волю испанского монарха, надо дожидаться прибытия дона Диего Мессиа¹⁸⁸, а этот представитель Испании не торопится с приездом.

Прошел уже месяц с отъезда Рубенса, а Жернье все еще ждет. К концу августа, потеряв терпение, он объявляет, что возвращается в Англию. Но дон Диего Мессиа как раз выехал из Парижа и направился в Брюссель. Рубенс спешит уведомить об этом своего коллегу. Жернье решает подождать — ведь если он вернется ни с чем, он станет всеобщим посмешищем. Однако он требует письма, в котором инфанта свидетельствовала бы, что она всерьез относится к переговорам. Но, отнюдь не считаясь с намерениями двух договаривающихся сторон, дон Диего Мессиа привозит невероятный план, разработанный до мельчайших под-

робностей: соединенный флот Франции, Испании и Голландии должен высадить войска в Англии, взять Лондон, а потом и всю Британию, и командовать этой экспедицией будет не кто иной, как сам Спинола!

Для Рубенса это крушение всех его надежд. Он считает, что «главные пружины этого союза — избыток католического рвения и ненависть к общему врагу». Досада его велика, хотя он и пытается ее скрыть: «В этом вопросе, как и во всех прочих делах, надо полагаться на будущее и хранить спокойствие». Повинуясь приказанию, он вынужден написать Жербье двоедушное письмо. С одной стороны, он сообщает, что дон Диего Мессиа «осведомил правительство Нидерландов о союзе королей Испании и Франции для защиты их королевств». С другой стороны, он утверждает, что «Ее высочество инфанта осталась при прежнем мнении», ибо «более всего на свете она желает спокойствия своему племяннику королю и прочного мира ради всеобщего блага». Спинола также «будет содействовать этому всеми силами и сделает все, что может, для успеха столь благородного дела»¹⁸⁹.

Зная, что никакое соглашение с англичанами невозможно, Рубенс должен их убедить, что Испания по-прежнему желает мира! И однако он уступил не без борьбы. Он пытался разоблачить коварство французов, которые, несмотря на союз с Испанией, продолжают помогать Генеральным Штатам. Он так долго убеждал в этом дона Диего, что даже поколебал испанского посла. Но, связанный по рукам и ногам полученными инструкциями, посол и сам бессилен. Чтобы облегчить душу, Рубенс отправляет Жербье письмо более личного свойства, которое для верности написано по-фламандски: «Умоляю Вас, поверьте, что я делаю все, что в моих силах, и мои повелители принимают горячее участие в интересующем нас деле».

Виной всему Оливарес, «в котором страсти заглушают голос рассудка и попирают все разумные доводы». «Большинство членов Высшего совета Испании разделяют наше мнение, но Оливарес своим упорством сумел склонить всех на свою сторону». Что касается дона Диего, то «ему было подробно рассказано о лицемерии французов, о помощи, которую французский король изо дня в день оказывает Штатам и готов оказать Дании! Ему открыли глаза на то, что французский король смеется над нашим простодушием и запутывает Англию союзом с Испанией только для того, чтобы добиться соглашения с англичанами, которого он в конце концов и добьется. Все это по приказу инфанты и маркиза я многократно и подробно излагал дону Диего. Я говорил с ним весьма откровенно и чистосердечно. Мои усилия не пропали даром, но дело сделано, и дон Диего не вправе нарушить распоряжения, полученные из Испании. Во имя дружбы я не стану обманывать Вас. Напротив, я скажу Вам со всей искренностью, что инфанта и маркиз решили продолжать наши переговоры, ибо они не сомневаются, что договор Франции и Испании будет бесплодным, бессмысленным и недолговечным. Здесь все разумные люди, как духовные лица, так и светские, насмеяются над ним и не ставят его ни в грош. Но пока нелепость этого договора не проявится на деле, положение не изменится, а для этого нужно время. Оливарес в конце концов одумается и изменит свое поведение. Но, увы, будет уже поздно».

«А пока суд да дело, нам следует неукоснительно заботиться о благополучии наших дел, а Вам — поддерживать добрые намерения Бекингема; в этом, во всяком случае, нет ничего дурного, ведь мы с Вами не пытаемся воспрепятствовать каким-либо военным действиям, либо их оттянуть, а стало быть, в нашем

поведении нет ничего предосудительного. Впрочем, я не хотел бы тщетными посулами удерживать Вас вдали от Вашего господина и от Вашей милой жены. До сих пор я поступал так с самыми добрыми намерениями, имея на то веские причины. Так будем же по-прежнему сообщать друг другу все новости, дабы поддерживать добрые намерения наших государей и не отступаться от своих позиций. К этому письму прилагаю письмо для герцога, которое должно послужить к Вашему и моему оправданию. В настоящий момент я не могу ничего более сделать и с чистой совестью препоручаю себя господней воле»¹⁹⁰.

Несколько недель спустя Рубенс снова идет в наступление. Он слишком настойчив, чтобы сложить оружие. Он сообщает маркизу Спиноле, что Жербье готов когда угодно приехать в Брюссель для переговоров о мире, так как Бекингом любой ценой хочет договориться с Испанией. Тщетно пытаясь помочь ларошельским гугенотам, герцог потерпел сокрушительное поражение у острова Ре. В этой неудачной вылазке, которую возглавил сам герцог, англичане потеряли две трети участвовавших в ней войск. Напрасно Жербье твердит о том, что «отступление, за которым следует еще более мощное наступление — это хитрость, к которой прибегали все великие полководцы». Бекингом не может продолжать военные действия, и, чтобы защититься от резких нападков у себя на родине, ему совершенно необходимо заключить мирный договор с Мадридом. Английская торговля, расцветшая было в связи с колонизацией Индии, сильно пострадала от войны с Испанией, а военная авантюра против Франции еще ухудшила положение. Английские финансы расстроены, государству приходится всячески изворачиваться. Конечно, Жербье, как верный слуга герцога, об этом не заикается. Наоборот,

он объявляет, что англичане «спешно готовятся к более крупной и лучше снаряженной экспедиции». Спинола, который собирается в Испанию, говорит Рубенсу, что по приезде в Мадрид обо всем доложит королю. Спинола осторожен и не хочет сжигать все корабли: французы — ненадежные союзники, и разговоры об их помощи голландцам отнюдь не пустые слухи...

В письмах к Жерье Рубенс говорит с большей теплотой о своих английских друзьях, чем о своих испанских хозяевах, и всячески подчеркивает, что хочет сохранить хорошие отношения с Бекингом, но в его письмах к Пьеру Дюпон звучат совсем другие нотки. Тут уже нет речи о двоедушии французов, наоборот, он беспощадно судит англичан: «Право же, англичане ведут себя так, что им впору начертать на старом знамени святого Георгия: «Друзья Господа Бога и враги всего Человечества»¹⁹¹. Узнав, что Бекингем взял на себя командование флотом, Рубенс пишет: «Я весьма удивлен, что герцог Бекингем решился покинуть своего короля и не предпочел доверить какому-нибудь другому испытанному генералу руководить столь ужасной и опасной экспедицией»¹⁹². И заключает недвусмысленно: «Думаю, что его смелость вынудит его победить или со славой погибнуть, ибо, если он потерпит поражение и останется в живых, ему не миновать стать игралищем судьбы и всеобщим посмешищем»¹⁹³. При известии о неудачах англичан: «Им следует как можно скорей возвратиться восвояси, дабы защищать свой родной очаг, вместо того чтобы нападать на других; герцог Бекингем теперь на собственном опыте узнает, что военное ремесло весьма не похоже с ремеслом придворного!»¹⁹⁴ При этом Рубенс радуется «победе, одержанной христианнейшим королем над англичанами, которые с позором изгнаны с острова Ре и понесли большие потери»¹⁹⁵. А за не-

сколько недель до этого после своих неудачных хлопот он писал тому же самому Бекингеу: «Умоляю Вашу светлость, несмотря на неблагоприятные времена, не лишать меня своего расположения и верить, что никакие превратности судьбы и общественные злополучия не утасят моего рвения в служении Вашей милости, которому я посвятил себя однажды и навсегда»¹⁹⁶.

Дипломат должен скрывать свою игру. Рубенс пытается это делать, но это не всегда ему удается. В письмах к его английским корреспондентам ему изменяет спокойствие и выдержка. С Пьером Дюпюи он чувствует себя более свободно. Этот историограф не был, собственно говоря, другом художника. Это просто знакомый, с которым полезно поддерживать отношения, ибо замечательный библиотекарь в курсе всех придворных слухов и пользуется доверием Людовика XIII. Он со знанием дела рассуждает на самые различные темы, а для того, кто, подобно Петеру Паулю Рубенсу, считает себя гуманистом, состоять в переписке с таким человеком — признак хорошего тона. И вот, горя желанием вмешаться в политические дела, Рубенс посылает Пьеру Дюпюи сдержанные послания, в которых сообщает разные новости: о состоянии здоровья кардинала, о проекте второго канала до Геренталя, о гибели галионов во время бури, о предполагаемой женитьбе Спинолы и о других каждодневных событиях.

Иногда в его тоне прорываются более резкие ноты. Рубенс рассуждает о затруднительном положении европейских монархов: «Они уже и так в долгу как в шелку и исчерпали все свои ресурсы, но этого мало — им очень трудно изыскивать новые способы изворачиваться впредь и хотя бы с грехом пополам поддерживать свой кредит». Что до «прекрасных речей, на которые не скупится наш двор», то они «предназнача-

ются не для нас с Вами, а для народа». Но и это еще не все: «В довершение всего монархи очень плохо управляют своей казной, и дела их настолько расстроены, что было бы весьма затруднительно привести их в порядок». И в заключение: «Я бы, со своей стороны, желал, чтобы воцарился всеобщий мир и чтобы мы жили в веке золотом, а не в железном».

Иногда, хотя значительно реже, Рубенс слегка приоткрывает свои истинные чувства: «Если бы испанская спесь могла внять доводам рассудка, без сомнения, нашлись бы способы замирить Европу, потому что в ней повсюду чувствуется горячее стремление к миру». Наконец, этот человек, ведущий переговоры от имени Испании, но, как видно, измученный затянувшимся ожиданием, восклицает: «Все здесь устали, и не столько от самой войны, сколько от постоянных затруднений, вызванных тем, что Испания не дает необходимых денежных средств, от страшной нищеты, в которой все время находится страна, и от тех унижений, которые мы вынуждены терпеть из-за злобы и невежества министров или оттого, что не в их власти действовать по-другому»¹⁹⁷.

Но у Рубенса есть работа — в ней он черпает утешение от разочарований на дипломатическом поприще. Эрцгерцогиня заказала ему пятнадцать картонов, предназначенных для монастыря босоногих кармелиток в Мадриде. Тема «Триумф евхаристии» позволила Рубенсу вдоволь насладиться игрой символами и аллегориями. Композиции его темпераментны, динамичны и совершенно непонятны для непосвященных.

Начал он и серию эскизов для галереи Генриха IV. Они великолепны: «Битва при Иври», «Взятие Парижа», «Вступление Генриха IV в Париж», «Генрих IV принимает скипетр от своего народа», «Генрих IV и Мария Медичи». Всего их должно быть двадцать че-

тыре. Жизнь Генриха IV — это цепь героических эпизодов. Для темперамента Рубенса нет ничего лучше. Рубенс закончил портрет Спинолы, который, к его большому сожалению, уезжает в Испанию — с этим гибким гемуэзцем всегда легче было столкнуться, чем с чопорными испанцами, окружающими инфанту. Кроме того, у Рубенса есть книги и друзья: Балтазар Моретус, Николас Рококс, ван дер Гест, Гевартиус¹⁹⁸.

Гевартиус на редкость интересный человек. Он учился в Лувене в знаменитом Коллеже трех языков и подолгу жил в Голландии и Франции. Теперь он исполняет в Антверпене обязанности секретаря городского суда. Крупный чиновник уживается в нем с филологом (осуществленное Гевартиусом издание Стация снискало ему уважение ученых кругов) и латинским поэтом. Во время своего пребывания в Париже он подружился с Пейреском — именно через него знаменитый гуманист и вступил в переписку с Рубенсом. Рубенсовский портрет Гевартиуса — великолепное произведение, отмеченное изысканным аристократизмом. Вопреки обыкновению, Рубенс не стал прибегать в нем к каким-либо декоративным аксессуарам. Все внимание художника сосредоточено на тонком лице ученого — взгляд приковывают не белые брызжи, а белизна кожи и в особенности живые и умные глаза модели. Не многие работы Рубенса написаны столь вдохновенно. Возможно, что ему не часто приходилось писать столь привлекательную модель. Возможно также, что немалую роль сыграла здесь и искренняя дружба, которая связывала его с Гевартиусом, — художник называл этого человека «своим лучшим другом и другом муз» и именно его избрал наставником своего сына Альберта.

Рубенс продолжает переписываться с Пьером Дюпюи. Друзья обсуждают политические события и прочитанные книги. Занимает их и осада Ла-Рошели. Когда,

поездом через Францию, Спинола получил аудиенцию у Людовика XIII, Рубенс не выдерживает — забыв свой непринужденный тон, он восклицает: «В самом деле, поневоле задумаешься над непостоянством всего земного, когда видишь, как Спинола, руководивший осадой Бреды, Спинола, над которым французский и английский короли любой ценой желали одержать победу, в весьма сходных обстоятельствах наносит визит французскому королю и принят в этом лагере как друг и советчик против взбунтовавшихся подданных короля и против короля Англии, ставшего его врагом»¹⁹⁹.

Через две недели, несколько успокоившись, он пишет: «Я счастлив, что маркиз, покидая французский двор, высказал свое удовлетворение. Он и в самом деле заслуживает, чтобы с ним обходились как с человеком благородным, я могу засвидетельствовать это, ибо мне приходилось иметь с ним дело изо дня в день. Это самый здравый и осторожный человек из всех, кого я когда-либо знал, очень сдержанный, когда поставлены на карту его планы, и молчаливый, однако скорее из боязни произнести лишнее слово, чем по недостатку суждения и красноречия. Отвага его известна во всем мире, так что я не стану о ней говорить. Вначале я относился к нему с опаской, как к итальянцу и генуэзцу, но он всегда держался лояльно, искренно и прямодушно». Рубенс отнюдь не удивлен, что Спинола не посетил галерею Медичи — храбрый полководец «в живописи смылит не больше, чем последний грузчик». Зато его зять, маркиз Леганьес, — «один из лучших ценителей во всем мире»²⁰⁰.

Поверенный в делах Дании в Гааге Иосиас Восберген нанес Рубенсу визит. Рубенс тотчас воспользовался этим, чтобы испросить у инфанты позволения вступить в переговоры с датчанином. Он жаждет вернуться на ристалище. Он сопровождает Восбергена в Брюссель,

чтобы тот изложил инфанте свои намерения. Речь идет все о том же труднодостижимом мире, в переговорах о котором Рубенс жаждет участвовать. Поездка его дала самые скудные результаты. Изабелла посоветовала Рубенсу обратиться к Спиноле, который находится в Мадриде. Рубенс повиновался. Но поскольку Восберген не облечен никакими полномочиями, испанцы не придают значения его предложениям. Однако стоит Рубенсу обнаружить в письме Спинолы фразу: «Само собой разумеется, испанский король весьма расположен заключить мир со странами, которые с ним воюют»²⁰¹, как Рубенс усматривает в этом намек на перемену политики и тотчас уведомляет об этом Бекингема.

Со своей стороны, Жербье в переписке с Рубенсом вновь затрагивает прежнюю тему: хотя Испания никак не ответила на ее шаги, Англия по-прежнему готова заключить соглашение. Рубенс опять начинает осаждать Спинолу и побуждает его к действиям. Он даже поддерживает некоторые жалобы Жербье на испанцев. Однако он не говорит всего, что думает. С Пьером Дюпюи он более откровенен. Он находит, что Спинола «бессилен справиться с беспечностью и леностью — врожденными пороками испанцев, которые этот народ еще всячески старается усугубить»²⁰². Он настаивает на том, чтобы переговоры, если уж они начнутся, велись полномочными представителями, которые не были бы обязаны «постоянно сообщать о них в Испанию, чтобы получать оттуда приказания и инструкции». Он хотел бы, чтобы инфанта могла «на равных правах вести переговоры с Великобританией»²⁰³.

На этот раз Мадрид отнесся к делу всерьез: Филипп IV потребовал, чтобы инфанта предъявила ему переписку Рубенса, касающуюся этого вопроса. Художник торжествует: никто не поймет этих писем, частью зашифрованных, частью написанных по-фламанд-

ски. В них дела общественные переплетаются с частными. Надо найти человека, которому их можно доверить. Но не пожелает ли испанский король, чтобы их привез сам Рубенс? Филипп IV спрашивает мнение хунты. Хунта дает благожелательный ответ, король тоже не возражает. «Но, — делает он собственноручную приписку, — не надо оказывать давление на Рубенса. Пусть решит сам, хочет ли он совершить это путешествие». Нельзя сказать, чтобы это было любезное приглашение. Не важно! Главное, Рубенс достиг своей цели. Быть может, он надеется оказать помощь Спиноле, которого все еще задерживают в Мадриде. Деятельный Рубенс убежден, что маркиз «использует все свое дарование и добрую волю, чтобы вырвать испанского короля и его министров из глубокой спячки, в которую они погружены, дабы они, наконец, прозрели и положили конец страшным бедствиям Европы». Инфанта и Спинола — вот люди, достойные власти. Зато остальные... «Все европейские дела в настоящее время запутались, да и немудрено, поскольку они в руках людей неспособных или неопытных»²⁰⁴.

Последнее письмо Пьеру Дюпюи: «Мы находимся на полпути между миром и войной и, испытывая все бедствия и внешние тяготы войны, не пользуемся никакими преимуществами мирного времени. Антверпен мало-помалу чахнет, он проживает свой капитал, от коммерции, которая могла бы его поддержать, не осталось и следа. Сообщив своему корреспонденту различные новости, Рубенс объявляет: «Боюсь, что наша переписка на несколько месяцев прервется, ибо мне предстоит совершить большое путешествие»²⁰⁵.

XI. НА ШАХМАТНОЙ ДОСКЕ ЕВРОПЫ (1628—1630)

Рубенс пересек территорию Франции с молниеносной быстротой. Он позволил себе только небольшой крюк — проехал через Ла-Рошель. Вот уже целый год героическая крепость сопротивляется жестокой осаде. Однако конец близок. Весной по приказанию Ришелье на реке построили плотину. С тех пор город отрезан от моря. Англичане два раза пытались оказать помощь осажденным, но потерпели неудачу. Скоро голод сломит сопротивление мужественных ларошельцев. В письме к своему другу Пейреску Рубенс говорит о том, что осада Ла-Рошели — «зрелище, достойное самого глубокого восхищения»²⁰⁶. Но несколько месяцев спустя, когда Пьер Дюпюи составит надпись, прославляющую военный подвиг французов, Рубенс сурово заметит: «Будем надеяться, что автору представится случай блеснуть своим стилем, прославляя более достойный сюжет, когда победа, одержанная над чужеземцами, заставит померкнуть лавры, завоеванные в междоусобной войне».

И вот Рубенс в Мадриде. Со времени его первого приезда в Испанию прошло двадцать пять лет. Много воды утекло с тех пор. Тогда королем был молодой человек, ровесник Рубенса, а его всемогущим фаворитом — герцог Лерма. Филипп III умер в 1621 году. Его сыну, Филиппу IV, двадцать три года. Природа щедро одарила этого венценосца — ему одинаково

легко даются физические упражнения и умственные занятия. Он блестящий наездник, отличный фехтовальщик, искусный стрелок; одно из его любимых развлечений — охота, где он поражает всех своей ловкостью. При этом король наделен живым умом, у него большие способности к изучению языков, он интересуется историей. Его влечет и к искусствам. Он страстный поклонник живописи, и не только любитель — он сам пишет и рисует. Театр — его страсть, и здесь он тоже не ограничивается ролью зрителя. В девять лет он уже играл в комедиях. Да и теперь ничто не доставляет ему такого удовольствия, как исполнять роли в импровизированных пьесах, которые ставятся иногда в апартаментах королевы.

Испанская литература переживает эпоху расцвета, причем каждый писатель охотно пробует свои силы в драматургии. Сервантес²⁰⁷ умер, но старый безумец Лопе де Вега²⁰⁸ продолжает неутомимо творить — его пьесы исчисляются сотнями. Священник, скрывшийся под псевдонимом Тирсо де Молина²⁰⁹, только что написал пьесу «Севильский обольститель», создав бессмертный образ Дон Жуана. Аларкон и Кальдерон²¹⁰ уже проявили свое замечательное мастерство. При дворе живет капеллан Гонгора²¹¹, тот самый, которого его почитатели будут звать то «андалузским Пиндаром», то «испанским Гомером». У этого изобретателя блистательного, но усложненного и непонятного стиля много противников, которые безжалостно насмеваются над ним, — среди них выделяется Кеведо²¹², плодовитый и разносторонний автор, которого король назначил своим секретарем.

Придворные не нахвалятся любезным нравом Филиппа IV. Никогда еще испанский монарх не был так обходителен со своими подданными. Он нежно любит своих сестер. Он искренний католик, но в нем нет

святошества его отца и неумолимой жестокости деда. Несмотря на свою изнеженную внешность, он великолепно владеет собой. Его большие голубые глаза взирают на окружающих с хладнокровием, которое ничто не может нарушить. Никто не видел короля в гневе, но зато никто не видел, чтобы он смеялся. У Филиппа IV очень белая кожа, светлые волосы, высокий лоб, мясистые губы и выступающий подбородок, как у всех Габсбургов.

В начале своего царствования король пожелал сам входить во все дела и единолично править государством. Но это ему быстро наскучило, потому что он человек слабовольный. Он продолжает с достоинством играть роль государя, но принимать решения представляет другим. Его называют «король для церемониала». Есть у него еще одна, более существенная слабость — женщины. Его любовные похождения бесконечны, и число его внебрачных детей неуклонно растет. Оливарес, хорошо изучивший характер своего властелина, охотно берет на себя роль поставщика и сводника, лишь бы выговорить себе свободу действий в государственных делах.

Примечательная личность этот «граф герцог». Намеревавшийся вначале принять духовный сан, дон Гаспар Гусман, граф Оливарес, а позднее герцог де Сан Лукар, сделал свою главную ставку, когда умер предыдущий король. За несколько лет до этого Оливареса вызвал в Мадрид и приставил к инфанту Филиппу герцог де Лерма, который вскоре понял, что не раскусил своего подопечного. Лерма попытался от него избавиться, но тщетно. Оливарес сумел до конца воспользоваться выгодами своего положения, когда его юный господин — Филиппу едва исполнилось шестнадцать лет — взошел на трон. Хотя Филипп IV объявил, что у него никогда не будет фаворита, Оли-

варес без всякого труда в очень короткий срок получил самые широкие полномочия. Боясь влияния королевы Изабеллы Бурбонской, он приставил к ней в качестве первой фрейлины свою собственную жену, старую, злобную и безобразную женщину, обязанностью которой было шпионить за дочерью Генриха IV.

Великие честолюбцы типа Оливареса почти интуитивно догадываются, откуда идет опасность. Вот почему он сразу почувствовал недоверие к этой прелестной королеве, о которой Кальдерон писал:

«Всех цветов прекрасней чистый,
Хрупкий, нежный цвет лилеи,
Цвет лилеи — Королева».

Оливарес безуспешно пытался поссорить королеву с Филиппом. При этом он внушал своему повелителю, что сам он трудится денно и нощно, да и в самом деле не жалел сил. Вечно обложенный какими-то бумагами, обо всем успевающий подумать, он стал необходим мягкотелому монарху. Сам он жил как аскет и слыл неподкупным. Он утверждал, что любой конюх счастливее его. Раболепствуя перед королем, который утешал его, когда он разыгрывал человека, обремененного заботами, Оливарес со всеми остальными держался высокомерно и нагло. Он уже давно снискал всеобщую ненависть. Его обличали бесчисленные памфлеты. Все открыто желали его смерти, многие желали даже смерти короля — лишь бы избавиться от ненавистного министра.

Приезд Рубенса взволновал всех аккредитованных при испанском дворе дипломатов. Художник часто беседует с Оливаресом. Что это значит? Говорят, что этот фламандец — близкий друг герцога Бекингема. По слухам, он только что из Англии. Предполагают, что он явился для того, чтобы вести переговоры о пе-

ремирии с голландцами, а может быть, о мире с англичанами. Рубенс предстает перед хунтой. Хунта выносит решение, что переговоры с Англией следует продолжать. Первые результаты можно считать удачными. Но в это время приходит сенсационное известие — убит герцог Бекингем. Что теперь будет с переговорами? Правда, другой посланец Бекингема, Эндимион Портер, как бы между прочим сообщает, что все шаги навстречу Испании были предприняты с согласия короля. Брюссель это подтверждает. Между тем пала Ла-Рошель, и становится известно, что ведутся переговоры о мире между Англией и Францией. К этому прилагают усилия венецианцы. Испании надо немедленно парировать удар. Испанцы пытаются в Лондоне прощупать государственного секретаря Коттингтона и главного казначея Уэстона. Коттингтон дает понять, что вскоре собирается в Мадрид... Приходится ждать.

Но Рубенс неспособен оставаться без дела. Впрочем, у него всегда есть занятие. Ведь он пишет так, как другие дышат. Мадридский двор — прекрасное место для художника. Король больше интересуется живописью, чем политикой. У него великолепные собрания картин, а в его придворном живописце Рубенс обнаруживает блистательно одаренного человека. Ему двадцать девять лет. Его зовут Веласкес²¹³. Фламандскому художнику доставляет большое удовольствие беседовать с ним и давать ему советы.

Дон Диего де Сильва Веласкес родился в Севилье, где брал уроки у Эрреры Старшего и у Пачеко²¹⁴, на дочери которого он женился, но самое большое влияние на него оказал Рибера²¹⁵. С 1623 года благодаря могущественным покровителям, но также и потому, что он написал прекрасный конный портрет короля Филиппа IV, Веласкес стал придворным живописцем

короля. В мастерской, оборудованной в самом замке, у монарха есть свое собственное кресло — он любит приходить в мастерскую и беседовать с художником, но главное, смотреть, как тот работает. В севильский период Веласкес писал религиозные или бытовые сцены, но служба у короля заставила его обратиться исключительно к портрету. Придворные, Оливарес, король, в первую очередь король, лицо которого никогда не меняется, — таков узкий мирок, который теперь ограничивает художника. Его собратья не способны ничему его научить. Ни один из них не оценил гениального дарования недавно умершего Доменико Теотокопули по прозвищу Эль Греко²¹⁶, который удлинял свои изображения, чтобы «уподобить их небесным телам, ибо источники света издали кажутся нам большими, даже когда они малы».

В богатейших коллекциях короля преобладают иностранные художники. Можно себе представить, какое впечатление произвел на Веласкеса приезд Рубенса во всем блеске его славы. Дон Диего впервые в жизни увидел живого великого художника. Глава фламандской школы хорошо знает Италию — ведь он жил там восемь лет. До него фламандцы, как и испанцы, отличались некоторой жесткостью форм. Рубенс научил их, как можно оживить изображение, смягчая контуры и омывая их мягким светом. Антверпенский художник показал, что он не забыл уроки венецианского волшебника, и, к восхищению Веласкеса, на свой лад сделал несколько копий своего любимого Тициана. Веласкесу интересно послушать и рассуждения фламандца о стиле. Ведь он так отличается от испанских художников — в нем как бы соединились Ренессанс и Контрреформация. Он любит пышность. Ему нравятся роскошные формы, богатые аксессуары. Он мастер ослепительного нагого тела, которое тцетно

пытаются научиться писать испанцы. Из всех этих элементов он создает яркие, темпераментные и чувственные картины, которые поражают блеском исполнения.

Не мудрено, что Веласкес держится очень скромно в присутствии этой блистательной личности, и не исключено, что в этой скромности, о которой свидетельствует Пачеко, есть привкус горечи. Ведь Веласкес — личный живописец короля и ему обещано исключительное право изображать монарха. Но едва приехал Рубенс, как ему заказаны портреты короля, королевы, членов королевской семьи... Все теснятся вокруг него. Все восхищаются невероятной легкостью, с какой он работает, его поразительной манерой — на своих портретах он ухитряется заполнять взбаламученные небеса орлами и женскими фигурами, почти совсем нагими.

Какими жесткими кажутся портреты, написанные Пантохой де ла Крус, Алонсо Санчесом Коэльо, Бартоломео Гонсалесом и даже Сурбараном²¹⁷ и Веласкесом, в сравнении с этими темпераментными творениями, по которым словно прошелся какой-то радостный вихрь. Они отнюдь не отличаются глубиной, но в них есть что-то необычное, а это нравится двору, где по милости короля празднества, спектакли и охота в большей чести, нежели политика. Сколько бы ни писал Веласкес строгие портреты, психологической глубины которых Рубенсу никогда не достичь, все равно успех достается иностранцу. Выезжая из Антверпена, Рубенс, который никогда не теряет из виду практической стороны дела, на всякий случай взял с собой восемь картин — теперь они обогатят королевские коллекции. Рубенс, как всегда, полон энергии, хотя порой подагра приковывает его к постели. Король Филипп часто навещает его — судя по всему, королю доставляют

большое удовольствие беседы с фламандским художником.

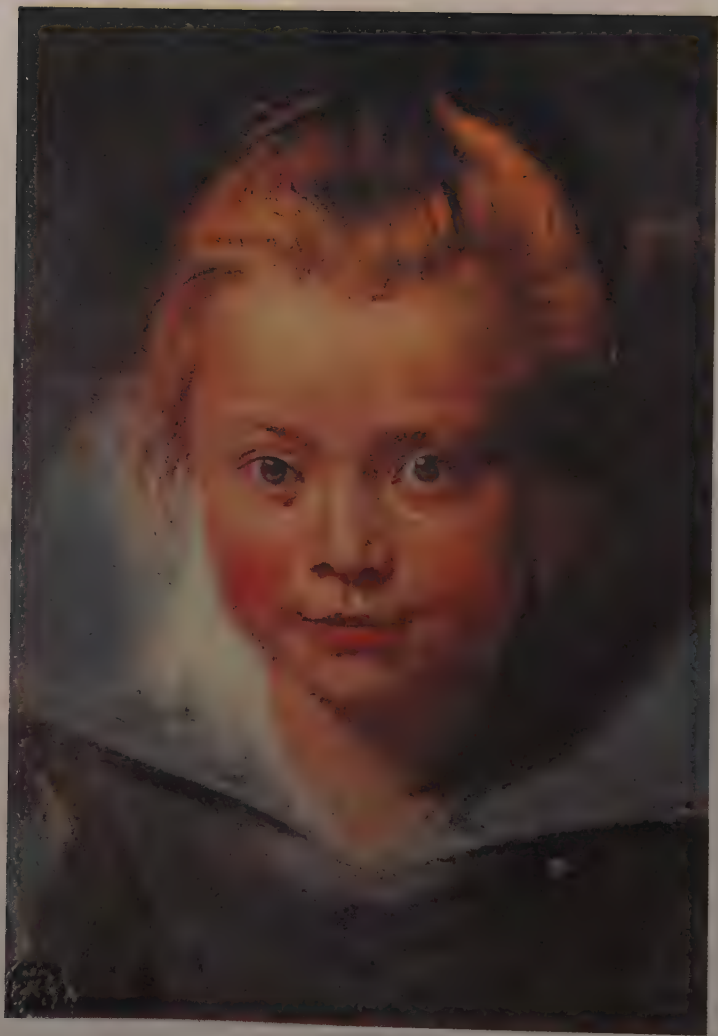
Вскоре от предубеждения короля против этого разночинца, который желал вести переговоры от имени благородной Испании, не остается и следа. Более того, король преисполнен дружеского расположения к художнику. Стоит ли этому удивляться? Рубенс всегда умел нравиться великим мира сего. Но, будучи опытным придворным, он сохраняет трезвость ума. Он судит короля, и судит весьма сурово: «Самого короля мне попросту жаль. Природа наделила его самыми прекрасными достоинствами, как душевными, так и телесными, в чем я убедился, каждый день встречаясь с ним, и если бы он больше доверял самому себе и поменьше полагался на своих министров, он мог бы одолеть все удары судьбы. А теперь ему приходится расплачиваться за свою доверчивость и за глупости, совершенные другими, и его окружает ненависть, которую он вовсе не заслужил»²¹⁸.

В апреле 1629 года происходит наконец первый благоприятный сдвиг: Англия согласилась отправить посла в Мадрид при условии, что Испания отправит посла в Англию. Выбор пал на Рубенса. Что это — доказательство расположения короля или тревоги Оливареса, желающего избавиться от человека, который мог бы приобрести слишком большое влияние на Филиппа IV? Быть может, сыграло роль и то и другое. Одно безусловно: Рубенсу считают возможным доверить столь трудное дело. Оливарес торопит его с отъездом. Король назначает его секретарем тайного совета Нидерландов — отныне его больше не смогут считать дилетантом на дипломатическом поприще.

Рубенс выезжает из Мадрида. У него есть все основания быть довольным — он облечен официальной миссией; во время пребывания при дворе он на-



Художник с женой Изабеллой Брант на фоне
куста жимолости. 1609



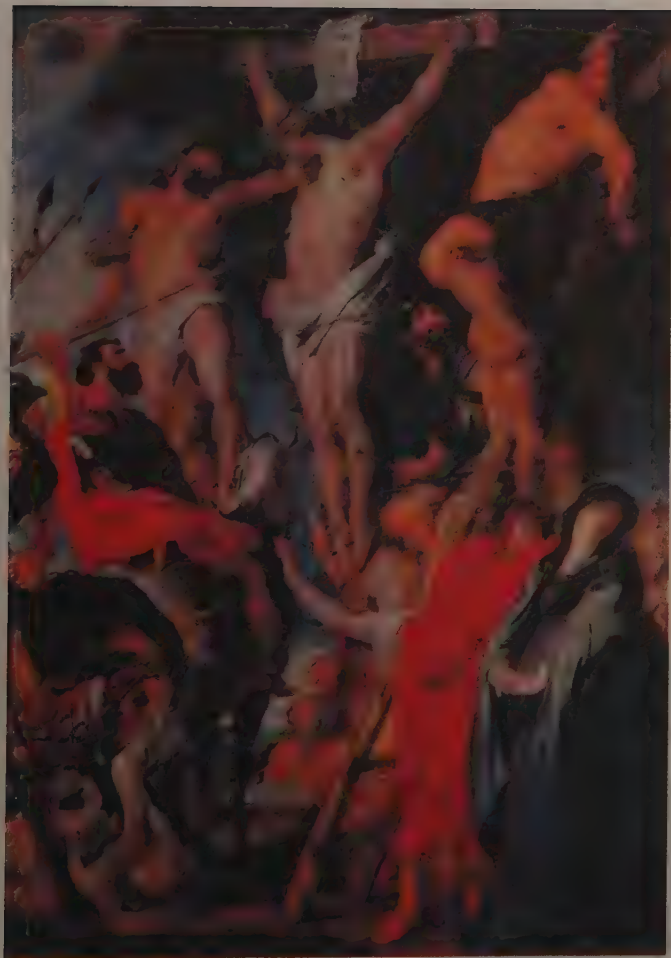
Голова ребенка. 1618



Сыновья художника Альберт и Николас. 1624—1625



Четыре философа. 1612—1614



Удар копьем. 1620



Охота на гиппопотама. 1615—1616

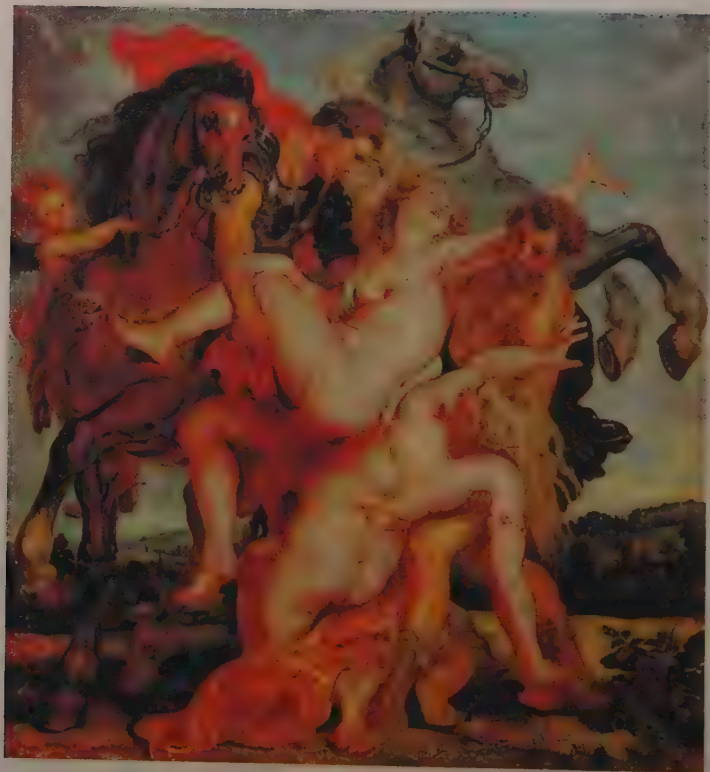




Генрих IV, принимающий портрет Марии Медичи



Воспитание Марии



Похищение дочерей Левкиппа. 1619



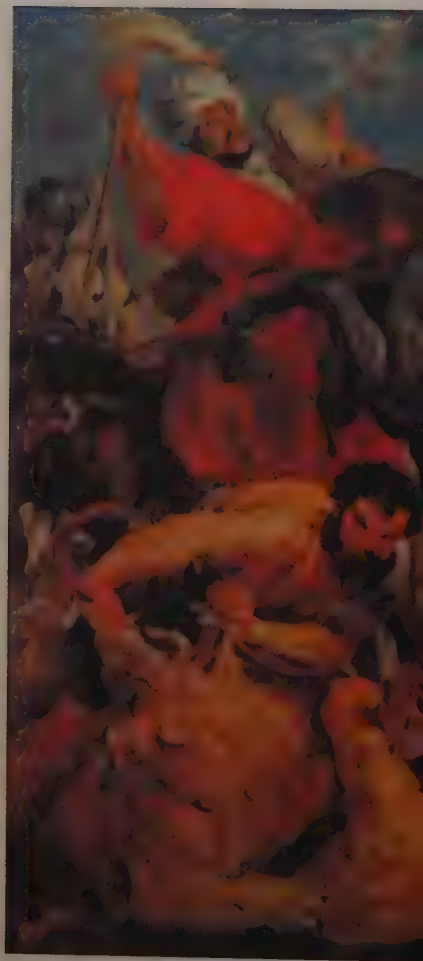
Утренний туалет Венеры. 1612—1615



Три грации. 1639



Елена Фоурмен и ее дети. 1635





Охота на тигров и львов. 1617—1618



Шубка. 1638

писал около четырех десятков полотен, среди них — серию портретов короля и членов его семьи; он мог свободно копировать полотна своего любимого Тициана. На пальце у него кольцо, усыпанное бриллиантами, которое ему перед отъездом подарил король. Рубенс снова торопливо проезжает Францию. 13 мая он прибывает в Брюссель. Инфанта умоляет его без промедления ехать дальше, так как положение осложнилось: оскорбленный увертками испанцев, английский король заключил мир с Францией. Рубенс ненадолго заезжает в Антверпен. Оттуда в сопровождении своего шурина Яна Бранта он едет дальше. В Дюнкерке он садится на английский корабль. 5 июня Рубенс прибывает в Лондон.

Немедленно вызванный в Гринвич, он предстает перед английским королем. У Карла I — благородная осанка, он сдержан и величав. Неколебимо убежденный в своих королевских прерогативах, он ведет открытую борьбу с парламентом. Положение еще ухудшилось за последние годы. Этому в немалой степени способствовала злосчастная политика Бекингема. Серьезнейшие обвинения, выдвинутые против этого министра, пали и на короля, ибо король стоек в своих привязанностях. Хотя Карл I протестант, его подозревают в симпатиях к католикам, так как он не соглашается принять против папистов жестокие меры, которых требуют пуритане. Жена Карла I, Генриетта Французская, которую он нежно любит, — католичка, и это еще усиливает подозрения против короля. Король не лишен здравого смысла, но он проявил неосторожность и мягкотелость, слепо покрывая дерзкие и зачастую нелепые затеи Бекингема. Убийство его любимца причинило королю большое горе. Однако он вынес из него урок — отныне он будет править сам, а министры будут всего лишь его слугами.

Рубенс излагает королю точку зрения Испании. Отвергнув предложение о предварительном перемирии, Карл подтверждает, что искренне желает мира с Испанией. Но для этого необходимо, чтобы Испания пошла на уступки в Пфальце. Начало не предвещает ничего доброго, потому что испанское правительство отнюдь не расположено вступать на путь уступок. Кроме того, Рубенсу становится известно, что англичане замышляют наступательный союз с Францией. В Лондоне уже ожидают прибытия французского посла, облеченного полномочиями для переговоров. Рубенс добивается от короля обещания, что, пока продолжаются переговоры с Испанией, никакие договоры с другими странами заключены не будут. Это кое-какой успех, но не такой уж большой, потому что два крупных политических деятеля, Ричард Уэстон и Френсис Коттингтон, предупреждают Рубенса, что король слишком поторопился с обещанием, и совет министров его дезавуирует.

Обеспокоенный Рубенс требует у короля письменного подтверждения его слов. Король дает такое письмо, но оно составлено в весьма уклончивых выражениях и Рубенс чувствует, что большего ему не добиться. Хотя король и некоторые крупные деятели, вроде Уэстона и Коттингтона, принимают Рубенса очень дружелюбно, против него вся партия сторонников Франции и послы Венеции и Голландии.

Рубенс чувствует, что дело заранее обречено на провал. Он просит у инфанты разрешения вернуться на родину. Но ему такого разрешения не дают. Приходится оставаться в Англии. Положение Рубенса не из легких. После того как в Лондон прибывает посол Франции Шатонеф, французская партия с еще большим усердием пытается свести на нет усилия испанского представителя. Тем временем Шатонеф предла-

гает захватить Пфальц. Итак, представители двух королей — Его католического величества и Его христианнейшего величества — схватились между собой, стремясь склонить на свою сторону еретическую Англию! Впрочем, французский король, истребляя своих гугенотов, оказывает денежную помощь протестантам Голландии, а Филипп IV, не желающий договариваться с Генеральными Штатами из-за религиозных расхождений, предоставляет субсидии главе французских гугенотов Субизу. Что подделаешь — политика... Только августейшая инфанта, искренняя и непреклонная в своей набожности католичка, ничего не смыслит в этой игре.

Посол Франции бросает на чашу весов влияние своих союзников — это папа, республика Венеция, герцог Мантуанский и герцог Савойский. Кроме того, за его спиной вырисовывается еще и тень самого грозного из них — силуэт худого, долговязого человека с тонкими, болезненными чертами лица — кардинала Ришелье. Все знают, что это подлинный властелин Франции. Он утверждает, что «бодрствует, когда король спит». Эта фраза даже не метафора — почти все ночи кардинал проводит за работой. Он сломил непокорных дворян, победил гугенотов. Он играючи раскрывает заговоры и интриги, которые строят и плетут против него его многочисленные противники. С необычайной ловкостью он заставляет плясать под свою дудку слабого, робкого и в то же время храброго человека, который сидит на французском троне под именем Людовика XIII. Образ действий кардинала прост, он сам сформулировал его в афоризме: «Не столь опасно вести себя, как подобает властителю, сколь высказываться не так, как подобает подданному». Поэтому Ришелье служит своему королю, но так, как находит это нужным. А он желает обуздать Испанию и

подорвать власть императора. Он решил осуществить идею беарнца: сокрушить австрийскую династию! Вначале Ришелье вел себя так, что его считали другом Испании, — Бентивольо попался на эту удочку. Ришелье недаром сказал: «Достигай цели подобно гребцу — повернувшись к ней спиной». Борясь с протестантами внутри страны, кардинал дает возможность зарубежным протестантам умирать за его политику — двойная выгода! Хотя он утверждает, что его любимое занятие — писать стихи, он занят тем, чтобы возвысить Францию и прославить самого себя, ибо он честолюбив и весьма высоко себя ценит. Все средства для него хороши. Он обожает кошек, а людей презирает, но хорошо их изучил и умеет ими пользоваться. Для осуществления своих целей он в данный момент заинтересован в Англии. Он готов заплатить за это нужную цену. Он отправит второго посланца в Англию с новыми, еще более выгодными для нее предложениями — Франция согласна воевать с Испанией. Она может напасть на Италию и Бургундию. Голландцы займутся Испанскими Нидерландами. Англия должна оказать только поддержку своим флотом, а взамен она получит все, что Франция будет в состоянии ей дать... Заманчивое предложение!

Рубенс добился от английского короля, что Коттингтон будет послан в Испанию, но как только это стало известно, французская партия попыталась помешать его отъезду. Коттингтон и сам не торопится уезжать — он опасается, что в Испании не добьется толку, и не хочет рисковать своим положением. Пока что в Испанию послана нота с перечнем всех английских требований. К тому же англичане желают, чтобы Испания отправила в Лондон полномочного посла в обмен на английского посла в Испании. Рубенс настаивает, чтобы испанцы поскорее дали ответ. Но

приходится считаться с испанской медлительностью. Наконец назначен посол — дон Карлос Колома. У Рубенса становится легче на душе. Но ненадолго! На английскую ноту ответа все еще нет, а французы делают все более щедрые предложения — положение испанского представителя становится все более затруднительным. Рубенс сердится на проволочки, губящие дело, которое он убежденно защищает. Он мечтает вернуться на родину. И не потому, что его плохо принимают в Англии: «Ко мне здесь во всех отношениях относятся очень хорошо и уважительно, — пишет он. — Я пользуюсь даже большим почетом, чем мне положено по праву, но я не могу оставаться здесь дольше, чем этого требует королевская служба. Этому мешает состояние моих собственных дел». Рубенс отнюдь не преувеличивает, когда пишет о том, как его принимают в Англии.

Английский двор — один из самых привлекательных в Европе. Королева Генриетта-Мария покровительствует драматическим авторам и художникам. Иногда она сама со своими придворными дамами разыгрывает пасторали в Соммерсет-Хаус. Несмотря на резкие нападки пуритан, у театра есть многочисленные приверженцы. Пусть умер Шекспир²¹⁹, но живы Чепмен, Флетчер, Бен Джонс, Мессинджер²²⁰ и Форд.

В Англии, стране с таким неблагоприятным климатом, Рубенс обнаруживает великолепные коллекции картин, и не только в королевских дворцах и во дворце покойного Бекингема. У заказчика Рубенса, графа Арундела, есть картины Гольбейна²²¹, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе и многих старых немецких и фламандских мастеров. Он владеет знаменитой коллекцией античной мраморной скульптуры. Он ввел в Англии обычай строить кирпичные дома, а для такого почти целиком деревянного города, как

Лондон, население которого растет все быстрее, это большой прогресс. Но это еще не все. Арундел открыл архитектора, который в дальнейшем поможет своей стране вырваться из плена готики. Это Айниго Джонс²²², строитель дворца Уайтхолл и многих других зданий в итальянском стиле. Рубенс, который десять лет назад написал прекрасный портрет семьи Арундел, теперь пишет портрет самого графа в кольчуге. Этот воинственный портрет напоминает о том, что могущественный меценат еще и маршал Англии.

Рубенс познакомился с просвещенными любителями искусства и учеными людьми, в их числе с сэром Коттоном и секретарем Босуэллом. Менее пылкие чувства он выражает по отношению к голландскому ученому Корнелису ван Дреббелу²²³, изобретателю микроскопа и термометра, ибо считает, что «его дарование принадлежит к числу тех явлений, о которых Макиавелли писал²²⁴, что издали и по рассказам они кажутся крупнее, чем они есть на самом деле»²²⁵.

Наряду с этим Рубенс сурово судит одного из прославленных людей Англии, знаменитого историка и юриста Джона Селдена²²⁶, который арестован по приказу короля. Высокомерный и легкомысленный король Англии, поступающий всегда так, как ему заблагорассудится, в глазах Рубенса наделен одним драгоценным качеством — он обожает живопись, и в частности произведения своего фламандского гостя. Какой же художник на месте Рубенса нашел бы в себе силы осудить политику такого монарха?

Рубенсу выпадают и другие знаки уважения — посетив Кембриджский университет, он получает там звание «магистр ин артибус». Все это не мешает ему писать Гевартиусу: «Я мечтаю поскорее вернуться домой, хотя мне грустно возвращаться при столь неблагоприятных обстоятельствах»²²⁷.

Так как дон Карлос Колома все еще не прибыл, англичане, недовольство которых ловко подогревает французский посол, начинают терять терпение. Уэстон даже объявляет, что переговоры прерваны и он намерен отозвать Коттингтона. Раздосадованный Рубенс жалуется инфанте: «Я считаю подобное опоздание в нынешних обстоятельствах столь печальным, что жалею о том часе, когда ступил на землю этого королевства. Дай бог мне самому выбраться отсюда целым и невредимым»²²⁸.

Наконец дон Карлос Колома прибыл. Рубенс тотчас пишет Оливаресу: «Я привожу в порядок свои дела и готовлюсь к отъезду... Я и в самом деле не могу больше ждать, не нанеся великого ущерба моим собственным делам, которым весьма повредила моя полуторогодовая отлучка и которые может поправить только мое личное присутствие в Антверпене». Может быть, до него дошли слухи о лаврах, которые в его отсутствие стяжал ван Дейк?

Бывший помощник Рубенса вернулся из Италии в ореоле славы. Уже два года он живет в Антверпене и пишет здесь портреты и картины на религиозные сюжеты. Его искусство привлекает фламандцев неведомым им дотоле очарованием. Его портреты, менее пышные, чем рубенсовские, но более глубокие, отличаются изысканной тонкостью. Они льстят модели, не выставляя леств напоказ и не прибегая к внешним ухищрениям. Ван Дейк особенно любит глубокие черные и серебристо-серые тона, от которых выигрывает матовый цвет лица модели. При этом его чарующая кисть придает антверпенским буржуа оттенок аристократизма, напоминающий о генуэзских патрициях. Пишет ван Дейк также портреты благородных дам — таких, как герцогиня д'Аренберг и герцогиня де Круа, а также многочисленные мужские портреты: духовных

лиц, в том числе епископа Малдеруса и иезуита Скрибани, ученых и именитых людей — Вовериуса, Путенануса, Алессандро де ла Файи, художников — Ворстермана, обоих Петрусов де Йоде, отца и сына, Карела ван Маллери, Каспара де Крайера... Всех не перечислишь. Картины ван Дейка на религиозные темы, хотя они пресноваты и традиционны, ценятся не менее высоко. От его произведений, как и от его личности, исходит обаяние, перед которым трудно устоять. Нужно ли удивляться, что все оспаривают его друг у друга? Даже суровая инфанта, которая носит теперь только монашескую одежду, пытается удержать художника при своем дворе, назначив ему годовое содержание в 250 флоринов.

Если Рубенс прослышал об этом, немудрено, что он спешит вернуться на родину. Его роль в Англии закончена, он сам подводит ей итог: «Было далеко не легко стараться сохранить в неизменности наше положение и пытаться осуществить свою миссию с теми жалкими козырями, которые были у меня на руках, да еще в тот самый миг, когда рушилась главная цель моей поездки». Он надеется, что заслужил «если не благодарность, то хотя бы прощение»²²⁹. Мадрид уже несколько раз выражал ему свое удовлетворение. Правда, один раз Оливарес выразил недовольство. Между тем художник-дипломат всегда делал все, что в его силах... Дон Карлос Колома задерживает Рубенса в Лондоне еще на несколько недель. Наконец в начале марта Рубенс выезжает из Лондона. Когда он нанес прощальный визит в Уайтхолл, Карл I вручил ему шпагу, кольцо, золотую цепь и ленту на шляпу и в довершение всех благодеяний произвел его в рыцари. Словом, у венецианского посла были основания написать, что более щедрыми милостями осыпать посла невозможно.

В конце марта Рубенс садится в Дувре на корабль. Дюнкерк, Брюссель, где он отчитывается в своей миссии перед инфантой, потом Антверпен...

Наконец-то он вернулся домой!..

ХІІ. ГОД ТРИУМФА (1630)

И вот он вернулся к родным пенатам. К его прежней славе прибавились новые лавры. Он сыграл свою партию на великой шахматной доске Европы. Его соотечественники, живущие в политически зависимой стране, с восхищением взирают на того, кто бросил вызов судьбе и, вопреки своему происхождению, как равный обходится с королями и министрами. Рядовые зрители всегда ценят не столько качество игры, сколько смелость саму по себе. Они не принимают в расчет ни поражений, ни обид, ни испытаний, ни тревожений, которыми оплачивается сложная роль. Они видят только ее блестящую, почти легендарную сторону: вот могущественный человек, при звуках голоса которого не слышен жалкий гул безымянной толпы. Но сам Петер Пауль — кто знает — доволен ли он? Он вернулся в свой роскошный дом, в свою мастерскую, к своим помощникам, к своим заказчикам.

Друзья радостно встретили его, инфанта выразила ему свое удовлетворение. Благодаря его усилиям английский посол плывет сейчас в Испанию, чтобы заключить мир, которому любой ценой хотели помешать ее враги. Рубенс вступил в игру против грозного Ришелье, и результат партии все еще не определился. Англичане признательны ему за ловкость. Посланец Испании, он завоевал уважение своих повелителей и

симпатию противников. Но как он сам относится ко всему этому в глубине души?

Рубенс не из тех, кто любит откровенничать. Он неизменно учтив и на редкость обходителен. Но это маска, глядя на которую легко обмануться. Непринужденный тон его писем и разговор об ученых предметах призваны подтвердить безмятежное состояние его духа. Однако чтобы разобраться в нем поглубже, приходится строить догадки. Или же сопоставлять различные суждения, слетающие с его пера. Но ни один из его корреспондентов не может сличить его письма. Если его друзья Пейреск и Дюпюи искренно верят, что он не любит англичан, Жербье имеет все основания утверждать противное. Инфанта убеждена в его верноподданнических чувствах, и в общем она права. Оливарес не сомневается в его преданности Испании, и, в конце концов, он тоже прав. У голландцев, о которых он обычно отзывается как о врагах, нет причин заподозрить его во враждебном отношении. Да и разве он не высказывал неоднократно свою неприязнь к Франции, и разве можно сбросить со счетов его выпады против политики Мадрида? Хотя высказывания Рубенса противоречивы, они почти всегда искренни.

Служа определенной партии, он не хочет надевать шоры на глаза. Само собой, приходится быть осторожным — иначе невозможно участвовать в игре. Если ты хочешь отстоять свои позиции, нельзя напрямик высказать всемогущему Оливаресу правду о его политике, и точно так же нельзя высказать Жербье свое откровенное мнение о Бекингеме, если ты хочешь сохранить доверие этого могущественного министра. Настоящий политик — и это характерная его черта — верит в собственные идеи и методы и презирует чужие, даже когда речь идет о его сторонниках. Жажда власти берет в нем верх над всеми другими соображе-

ниями, и если политик охотно принимает внешние знаки, свидетельствующие об успехе и завоеванном положении, то прежде всего потому, что они производят впечатление на посредственность и заурядность — а имя ей легион! Собственно говоря, это лишь обходный маневр, чтобы достичь все той же цели — могущества. Те, кто относится к этим побрякушкам славы всерьез, не настоящие политики, ибо настоящий политик никогда не смешивает цели и средства.

Подлинно великий человек должен верить только в самого себя. Всегда и всюду самым естественным образом себя утверждать. Однако это далеко не просто для того, кто хочет вырваться из своей среды. Мир зиждется на принятых ярлыках, и художник, желающий стать политическим деятелем, слишком уж нарушает обычаи. Король Испании не был единственным, кто выражал недоумение: «При чем здесь этот художник?» Есть ведь еще те, для кого политика не призвание, а ремесло. Они возмущены выскочкой, который нарушает привычный порядок и угрожает их профессиональным интересам. Художнику-дипломату приходится хитрить — хитрить, чтобы проложить себе дорогу, чтобы отвоевать себе маленькую роль, а потом ее сохранить. С влиятельными людьми приходится считаться, приходится держаться с ними с притворной скромностью, даже когда их проволочки приводят тебя в отчаяние, а злая воля очевидна. Тот, кто трезво судит обо всем, не может примириться с чужой слепотой. А всякий политик считает, что он судит трезво. Вот почему, несмотря на почтение, которым окружен художник-дипломат, вернувшийся по окончании своей миссии, естественно спросить: доволен ли он?

Пожалуй, он сам дал ответ на этот вопрос, когда накануне отъезда из Лондона, ко всеобщему удивле-

нию, нанес визит представителю Соединенных Провинций. Еще Испания и Англия не заключили мира, а он уже пытается прощупать представителя Генеральных штатов насчет возможности перемирия между Голландией и Испанией. Непомерное честолюбие, скажут враги. Желание выдвинуться, скажут завистники. Но истина, его истина, без сомнения, куда проще. Он не вполне доволен своими собратьями-дипломатами, он верит только в собственные методы. Чтобы добиться цели, надо действовать. В нем заложена жажда действия. Эту потребность ничто не может насытить и удовлетворить. Он принадлежит к тем людям с душой победителей, для которых каждая победа теряет смысл с той минуты, как она одержана, и которые живут только великим чудом — будущим.

Вот почему Рубенс решается на этот необыкновенный поступок. Совершая его, он, конечно, превышает свои полномочия. Он удивляет голландского дипломата, который не знает, что и думать. Англичане возмущены. А что скажут испанцы? Но он пренебрегает всем. Учтивый придворный приподнял свою маску. Он позабыл об иностранных королях и думает о своей стране, «о нашей общей родине», растерзанной на части. Ради нее он и мечтает о мире. Увы, тщетно...

В июне Рубенс приведен к присяге в качестве личного секретаря короля и добивается обещания, что в случае его смерти или отставки должность перейдет к его старшему сыну. Он возобновил переписку со старыми друзьями-французами. Он снова взялся за кисти. Он работает, в частности, над эскизами для галереи Генриха IV, которого он по справедливости зовет Великим, жалуясь при этом, что ему заказали картины определенных размеров, а потом размеры уменьшили — он просит аббата де Сент-Амбруаз уступить хотя бы полфута, «дабы не отсекаль голову королю, вос-

седающему на своей триумфальной колеснице»²³⁰. Как всегда, он внимательно следит за ходом политических дел. Узнав о взятии Мантуи императорскими войсками, он пишет: «Я очень этим огорчен, ибо в молодости много лет служил дому Гонзага, и мое пребывание в этой стране было очень счастливым»²³¹. Годы меняют юношеские оценки. Известие о смерти Спинолы его не удивляет. Он знал, что в Мадриде против маркиза плетутся упорные интриги, в которых большое участие принимает аббат Скалья. Блестящий полководец, разочарованный в жизни, умер от тоски, после того как его военные обязанности окончательно были переданы маркизу де Санта Крус. Рубенс пишет: «Судя по тому, что сообщают отовсюду, он своей смертью завершил эту войну. Это признак величия его судьбы и мощи его гения. Я потерял в его лице одного из лучших друзей и покровителей, какие у меня когда-либо были, о чем свидетельствуют его многочисленные письма»²³². Рубенс мог бы добавить к этому, что Испания потеряла одного из лучших своих слуг. Но что до этого Оливаресу? Однако Рубенс воздерживается от рассуждений подобного рода. Он слишком заинтересован в партии, которая разыгрывается в Мадриде и которая, несмотря на все помехи, доведена до благополучного конца: Англия и Испания подписали мирный договор. Что бы там ни говорили, этот договор отчасти дело его рук! А в Европе, раздираемой непрерывными войнами, это подвиг.

«Трудолюбие и настойчивость» — таков был девиз Плантена. Трудом и настойчивостью можно добиться многого. И в самом деле, вот что значит разница темпераментов: Спинола умирает в разгар своей деятельности в возрасте пятидесяти девяти лет, пятидесятилетный Рубенс помышляет о новом браке. А почему бы и нет? Он красивый мужчина, видный

и представительный. К тому же он богат и знаменит. Правда, его иной раз одолевает подагра, но, пожалуй, можно сказать, что эти досадные недомогания просто напоминают ему о том, что он всего лишь человек, ведь он недалеко от того, чтобы поверить в свое бессмертие. Если порой он говорит о пользе умерщвления плоти, то это всего лишь добродетельные рассуждения, которыми он украшает свои письма. Некоторая доля стоицизма в моде среди его просвещенных современников. Однако никому не возбраняется предпочесть стоицизму наслаждение жизнью. На ком же Рубенсу остановить свой выбор?

Он имеет все основания метить высоко. Недаром ему советуют жениться на одной из придворных дам. Но если он выступает в роли придворного, то отнюдь не из раболепства, а из желания властвовать: он из породы тех, кто любит повелевать. Его дворянский герб слишком новый, чтобы он мог рассчитывать на первые роли в государственных делах. Он прекрасно знает, что ему всегда придется уступать дорогу людям, которые не стоят его мизинца, но которые выше его по рождению. И если он идет на эту унижительную игру, то лишь потому, что жажда деятельности в нем слишком сильна, желание играть роль, пусть даже второстепенную, берет верх над всеми другими соображениями. Но брак — дело другое. В кругу семьи Рубенс всегда был главным. Он властвует над своими домочадцами, над своими помощниками и учениками. Эту власть не оспаривает ни один человек в Антверпене; Рубенс знает, что он обязан ею отчасти своему приветливому нраву, уму и хорошим манерам, но он слишком проникателен, чтобы не понимать: все это лишь второстепенные причины и на самом деле он всем обязан своему искусству. Он об этом не говорит — к чему? Он просто пишет картины. И пишет

так, как другие дышат или грезят. Он знает, что в глазах людей, которые всего лишь жаждущие чудес дети, он Волшебник. И он хочет продолжать играть эту роль.

Зачем же ему жена, которая, быть может, будет краснеть, когда он возьмет в руки кисть? Ведь он потому только и способен бесстрашно разыгрывать роль придворного, что у него есть волшебное средство уйти в свой собственный мир, — можно ли рисковать им в браке с неровней? О нет! К черту придворных дам! И не потому, что он боится рисковать. Отнюдь нет, и он это докажет. Тот, кто женится на шестнадцатилетней девушке, прекрасно понимает, что дает повод к насмешкам и сплетням. Но на это Рубенс не обращает внимания — как видимо, считает, что подобного рода затея ему по плечу. В этом весь Рубенс. Не в том дело, что скажут другие, главное — внутренняя решимость. Шестнадцать лет — это возраст его сына Альберта. Ну что ж, в его доме будет одним ребенком больше, и этот ребенок станет к тому же его женой. Чем она моложе, тем меньше она будет оказывать на него давления, тем больше у него будет внутренней свободы и ему легче будет по своему вкусу направлять их семейную жизнь.

Ее зовут Елена Фоурмент. Ее родители — богатые буржуа, с которыми Рубенс знаком много лет: сестра Изабеллы Брант, Клара, замужем за братом Елены, Даниелем. У отца Елены, которого тоже зовут Даниель Фоурмент, одиннадцать детей; Елена — младшая из них. Другая его дочь, Сусанна, не раз позировала Рубенсу. В первом браке Сусанна была замужем за Раймондом дель Монте, овдовела и второй раз вышла за Арнольда Лундена. Рубенс написал несколько портретов этой хрупкой женщины с большими тоскующими глазами и своенравным ртом. Один

из них, на котором она изображена в фетровой шляпе, по справедливости относят к лучшим работам художника. Не многие его картины написаны так вдохновенно, как это изящное произведение, в котором чувствуется даже какая-то особая нежность.

Елена — это та же Сусанна, только белокурая и более юная. Черты лица ее менее тонки — отчасти это объясняется возрастом. Ведь в шестнадцать лет очерк лица еще, как правило, не определился; но зато кожа у нее еще белее, чем у сестры, если только это возможно. Свежесть, вечная молодость! Обладать живым воплощением того, о чем ты мечтал, что изображал всю свою жизнь! Потому что эту самую Елену с ее белоснежными грудями и розовыми сосками, с ее молочным, пухлым телом, с ослепительно прозрачной плотью он писал тогда, когда самой Елены еще не было на свете! Каким-то чудом эта пышная фламандка оказалась похожей на женщин его мечты. Она еще дитя; возможно, что она не умна. Но это не важно. Зато сам он умен и знает, что все его прежние победы — суета сует. Но теперь он может стариться, может умереть — он спокоен: до последнего дня его жизнь будет озарена улыбкой и очарованием юности. Всегда видя перед собой живую реальность молодости, он в конце концов поверит в свою собственную молодость, а стало быть, в бессмертие. Петер Пауль одержал в жизни немало побед, но, наверное, самой большой победой был день 6 декабря 1630 года — ибо что значат слава и деньги в сравнении с молодостью?

Гимн плоти, первые песни которого теперь прозвучали в его жизни, будет спет до конца. Рубенс не принадлежит к числу любовников, которые ревниво оберегают принадлежащее им сокровище. Пусть весь мир разделит его радость! Его кисти с неувядаемым

восторгом вновь и вновь будут воспроизводить образ его Елены. Правда, ему нравится окружать пышными аксессуарами прекрасное дитя с простодушным взглядом, но все это только игра. Бархат и шелка, парча и перья, меха и драгоценности — все это ухищрения, которые опыт подсказывает желанию для того лишь, чтобы казалось еще более упоительным откровение тела во всей его торжествующей наготе. Рубенс выставляет напоказ красоту своей Елены. Он не устает восхищаться ею, и она, изумленная и счастливая, покоряется художнику. Она его Юность. Она его Богиня. И он являет ее миру как Божество. Она одаривает своими чертами и своим телом всех олимпийских богинь, которых создает воображение художника, но одну из них она воплощает чаще других — это Венера, бессмертная богиня любви. Пока Елена остается Еленой, что-то все-таки удерживает Рубенса, побуждает утаивать часть ее прелестей, но стоит ей стать Венерой, и художник освобождает ее от всех покровов — Венера торжествует в своей наготe. Никогда ни один художник не восславил женское тело так, как Рубенс.

ХІІІ. ОБОРОТНАЯ СТОРОНА МЕДАЛИ (1630—1633)

Шестого декабря колокола Синт-Якобскерк радостно звонили в честь новобрачных — Петера Пауля Рубенса и его молодой жены. Несколько дней спустя Карл I подписал указ о возведении художника в звание кавалера ордена Золотой Шпоры. Для того чтобы носить этот титул во Фландрии, нужно разрешение испанского короля, и Рубенс прилагает все усилия, чтобы его получить: как бы он ни был влюблен, он никогда не забывает о мирских делах.

Тем временем Колома покинул Лондон. Место испанского представителя в Англии свободно. Среди возможных кандидатов названо имя Рубенса. Однако испанский двор все-таки счел невозможным назначить послом того, «кто занимается искусством и живет трудами своих рук». Выбор пал на Хуана де Некоальде. Но дон Хуан не мог сразу же выехать в Англию, и инфанта решила временно заменить его англичанином. Эта замена пришлась не по вкусу Филиппу IV. Для временного исполнения обязанностей посла Рубенс показался королю самой подходящей фигурой. «Рубенс пользуется большим расположением при английском дворе, — пишет Филипп IV, — и успешно ведет различные переговоры благодаря осторожности, которую он при этом проявляет». Однако Рубенсу была отнюдь не по душе эта второсортная роль, хотя он и не подал виду. Он согласился выехать в Англию на несколько

дней, но пустился на всевозможные дипломатические ухищрения, чтобы отсрочить выезд.

Можно подумать, что Рубенс, женатый всего несколько месяцев, просто не хотел покидать свой дом или что он охладел к политике — именно такое впечатление пытался создать он сам. Но ничуть не бывало. Он отказывался ехать в Англию только потому, что было оскорблено его самолюбие. Но он по-прежнему пользовался милостями брюссельского двора, и при первом же удобном случае им снова завладел демон честолюбия. Поводом к тому, чтобы снова вернуться на ристалище, стали для него события во Франции. Многолетняя глухая борьба между Марией Медичи и ее бывшим протеже, кардиналом Ришелье, превратилась в открытую вражду. В конце концов Людовик XIII принял сторону своего могущественного министра и удалил королеву-мать в Компьень. Эта новость всех ошеломила.

Рубенс чрезвычайно взволнован. В письме к Пьеру Дюпюи он утверждает, будто он рад, что прервал работу над эскизами для галереи Генриха IV в результате споров из-за размеров полотен: «...я уверен, что работа, уже проделанная мной, — просто потерянное даром время». Впрочем, Рубенс ограничивается намеками: «В общем жизнь при дворе зависит от множества случайностей, а при французском дворе более, чем где-либо в другом месте. Но о делах, которые происходят вдалеке, судить трудно, поэтому лучше промолчать, чем высказывать поверхностные суждения»²³³.

Меж тем положение во Франции обостряется. С помощью своего сына, Гастона Орлеанского, и герцога Лотарингского Марии Медичи удалось бежать из Компьеня — она надеялась укрыться в Ла-Капель, считая, что там она будет в безопасности. Но она не-

дооценила кардинала. Ришелье узнал обо всем, и королеву в Ла-Капель не приняли. У нее остался один выход — бегство за границу. Когда герцог Лотарингский послал к инфанте гонца, чтобы просить убежища для королевы-матери, договариваться с ним поручили Рубенсу...

Королева-мать, не дожидаясь конца переговоров, приехала в Нидерланды. Инфанта тотчас выслала ей навстречу маркиза д'Айтона, чтобы встретить гостью и оказать ей гостеприимство от имени испанского короля. Посла сопровождал Рубенс. Айтона предложил Марии Медичи отправиться в Монс. Она согласилась. Въезд Марии Медичи в Монс совершился под звуки литавр, труб, ружейной пальбы и звон колоколов.

Мадрид не слишком доволен этими событиями. Оливарес считает, что королева должна ехать дальше — в Ахен. Инфанта возражает: приезд королевы застиг ее врасплох и она не могла дожидаться распоряжений из Мадрида. В конце концов испанское правительство уступает. Инфанта может сама выехать навстречу беглянке. Происходит трогательная встреча — забыв об этикете, дамы падают друг другу в объятия!

Воображение Рубенса разыгрывается. Из Монса он пишет длинное послание Оливаресу, которое начинается с нападок на Ришелье: «Да, королева-мать бросилась в объятия ее высочества инфанты, ища защиты от преследований кардинала Ришелье, от того, кто был ее же собственной креатурой, кого она не просто вытаскивала из грязи, но кому доверила высокие полномочия, что и дало ему теперь возможность ополчиться против нее, черня ее своей неблагодарностью». В порыве увлечения Рубенс восклицает: «Вот разительный пример того зла, какое способен причинить фаворит, если им движет личная корысть, а не забота о благе государства и о службе королю, и того дурного вли-

яния, какое побуждает добродетельного, но введенного в заблуждение государя преступать законы природы по отношению к своим близким и даже к родной матери».

Заметив, что его рассуждение — это палка о двух концах, Рубенс осторожно бьет отбой: «Напротив — а всякая противоположность лишь подчеркивает другую крайность, — в лице Вашей светлости люди видят, какую поддержку и опору имеет монархия в умном и осторожном министре, единственная цель которого способствовать славе своего государя». И Рубенс дает министру добрый совет, который наводит на мысль о медвежьей услуге: «Чем решительней Ваша светлость будет противодействовать сближению и сговору с кардиналом Ришелье, тем успешнее докажет, сколь несправедливы презрение и ненависть, с какими народ относится ко всем фаворитам, и тем более подкрепит высокое уважение, каким пользуется повсюду искренность и блестящие методы правления Вашей светлости».

И тут Рубенс излагает свой план. Прежде всего мера предосторожности: «Я никогда не стремился содействовать войне, Ваша светлость может это подтвердить, напротив, всегда, где только возможно, старался содействовать миру». Обезопасив себя этой оговоркой, Рубенс может позволить себе один раз в жизни сделать исключение. Он горячо убеждает Оливареса оказать денежную помощь Гастону Орлеанскому, благородных сторонников которого он с удовольствием перечисляет. Брат короля, как видно, мечтает снова поднять знамя мятежа. Нельзя упускать такой блестящий случай. Рубенс заранее отменяет все возражения: «Вполне возможно, что, воспользовавшись нашей помощью, принц Орлеанский не выкажет нам потом особенной благодарности, но совершенно оче-

видно, что в междоусобной борьбе погибнет множество французов, и таким образом эта жестокая нация будет ослаблена. Какая бы партия ни взяла верх, у нас так или иначе одним врагом будет меньше».

Не довольствуясь этим макиавеллизмом, Рубенс на всякий случай предусматривает все, даже возможную неудачу: «И однако, даже если бы понадобились еще новые субсидии, на мой взгляд, трудно с большей пользой употребить деньги короля, чем поддерживая к нашей вящей безопасности гражданскую войну во Франции». И добавляет с иронией, может быть и неумышленной: «Умоляю Вашу светлость опровергнуть традиционный упрек, которым исстари — и столь несправедливо — оскорбляют пылкий испанский народ, обвиняя его в том, что он не способен своевременно принять решение и воспользоваться благоприятным случаем, а долго рассуждает и посылает *post bellum auxilium**. Вот уж что никак не согласуется с главной добродетелью Вашей светлости — быстротой». И наверное потому, что он предпринял такой дерзкий шаг, Рубенс впервые в жизни кончает письмо Оливаресу униженным заверением, что он «от всего сердца целует ноги его светлости»²³⁴.

Однако, несмотря на все свои льстивые слова, Рубенс ничего не добился. Граф герцог счел, что письмо художника начинено вздором и рассказами в итальянском духе. Впрочем, он воздал должное добрым намерениям автора. В Мадриде отнюдь не склонны ссориться с Францией ради королевы-матери и неугомонного Гастона Орлеанского. Не собираясь поддерживать мятежника, Испания предлагает обеим партиям свое посредничество. Между тем королева-

* Запоздалая помощь (буквально — помощь после войны) (лат.).

мать продолжает свое путешествие. В Брюсселе ее встречают ружейным салютом. Центральная площадь «украшена и освещена с необычайной пышностью», приветственную речь произносит великий пенсионарий города. На другой день Мария Медичи посещает иезуитский монастырь, «где в ее честь устраивают всевозможные увеселения: танцы, музыку, фейерверк, фонтаны, бой диких зверей».

В начале сентября Мария Медичи и инфанта прибывают в Антверпен. Город торжественно иллюминирован. Обе государыни присутствуют на ярмарочном шествии, которое было умышленно отложено до их приезда, а иезуиты дают в их честь представление — трагедию. Дамы наносят визит Рубенсу в его особняке на Ваппер, ван Дейку, который ненадолго вернулся в свой родной город и воспользовался случаем, чтобы написать великолепный портрет королевы-матери, и, наконец, посещают «прекрасную типографию Плантена, репутацию которой поддерживает и подкрепляет своей славной деятельностью Балтазар Моретус», — он-то и издает описание празднеств, организованных по всей стране в честь Марии Медичи. Это напыщенное описание принадлежит де ла Серру, состоящему в свите королевы и именующему себя «историографом Франции».

Как и полагается наемному слуге, де ла Серр — заядлый льстец. Антверпен привел его в восторг: «Если бы я вздумал рассказать вам о доброте и приветливости его жителей, которых во время длительного пребывания в их городе мне пришлось хорошо узнать, я должен был бы вместо этих коротких строк оставить читателям целый том. Но недостаток времени и досуга лишают меня такой возможности, поэтому я засвидетельствую лишь, что этот народ самый гостеприимный по отношению к чужеземцам, самый истовый в своей

вере и самый преданный своему королю из всех, кого мне приходилось видеть».

Не менее лестно отзывается де ла Серр о «господине Рубенсе», но при этом так восхваляет ван Дейка, что становится совершенно очевидно, кому отдают предпочтение Мария Медичи и ее приближенные.

«Королева захотела увидеть все замечательные сокровища живописи, которые собраны в доме господина Рубенса. Искусство этого человека, редкостное и великолепное, составляет все же отнюдь не самое главное его достоинство: его государственный ум, его суждения о политике столь возвышают его над его положением, что плоды его осмотрительности не менее достойны восхищения, нежели плоды его кисти. Ее величество с великим удовлетворением осматривала живое чудо его картин, для коих краски смешивало, как видно, само восхищение, ибо зритель не устает дивиться их красоте и совершенству.

Но из любви к правде я не могу не рассказать, что господин ван Дейк превзошел всех великих художников, которые дерзновенной рукой когда-либо осмеливались запечатлеть королеву, ибо, скажу, не кривя душой, никогда не сможет искусство так правдиво изобразить царствующее величество, как это сделал он на своем новом портрете. Говорят, что Апеллес заимствовал прекрасные черты различных лиц, дабы потом написать совершенную красоту под именем Елены, но этот более искусный художник дал нам возможность увидеть всю мирскую красоту в одном портрете королевы, ничего не заимствуя у природы, кроме дара внушать восторг своим искусством. Ее величество оказала художнику честь своим посещением и увидела у него в доме зал Тициана, иначе говоря, все шедевры великого мастера. Но я осмелюсь утверждать без лести, что господин ван Дейк вскоре раз-

делит с Тицианом его славу, ибо если тот замечательный художник был украшением своего века, то этот — являет собой чудо века нынешнего».

В продолжение двух месяцев королева-мать и инфанта остаются в Антверпене. Они присутствуют при отплытии флотилии, которая должна сделать попытку захватить остров Оверфлакк в Зеландии. Этот смелый план должен обеспечить испанцам базу на стыке Голландии и Зеландии.

Флотилия под командованием графа Иоанна Нассауского, двоюродного брата принца Оранского, — он перешел в стан врагов в результате любовной интриги — и принца Брабантского состоит из четырех десятков кораблей, на которых находится около шести тысяч солдат. Несмотря на благословение нунция, экспедиция кончается полным крахом: испанские корабли, атакованные флотом Маринуса де Холларе, частично потоплены, частично обращены в бегство. В течение нескольких минут испанцы оставляют в руках врага четыре тысячи пленников. В конце года Рубенс послан в Гаагу с тайным поручением вступить в переговоры с принцем Оранским. Эта миссия, «хотя и весьма секретная, вышла наружу к большому неудовольствию многих людей, которые знают, о чем идет дело», — отмечает французский посол. Впрочем, усилия Рубенса оказались напрасными.

Разочарование или усталость тому виной, но в апреле 1632 года Рубенс делает попытку отказаться от политической деятельности. Он возвращается в Антверпен. Он пишет, занимается своими частными делами. Его друг Жербье стал поверенным английского короля в Брюсселе, где у него возникли трения с приближенными принца Орлеанского. Рубенс утешает Жербье: «Я с сожалением узнал, что французы чинят Вам трудности в отношениях с Ее королевским высо-

чеством и ее министрами. Ваша милость не должны принимать это близко к сердцу, ибо Ваша милость зависит только от своего короля. Но я понимаю, что это затрудняет Вашей милости отношения с Брюсселем!»

Он радуется тому, что сам избавлен от подобных унижений: «Я вовремя удалился от дел и еще ни разу в жизни не сожалел столь мало о принятом решении»²³⁵. Но, по-видимому, его решение не так уж окончательно. Месяц спустя герцог Бульонский присылает к Рубенсу одного офицера с тайным поручением, и Рубенс вновь вступает в игру. Герцог Бульонский хочет вовлечь Гастона Орлеанского в новую авантюру и просит гарантий у инфанты: пусть инфанта, во-первых, пообещает «от своего имени, а также от имени испанского короля взять его под защиту от французского короля или любого другого лица, которое обратится против него», и вдобавок пусть она обеспечит «чтобы Мсье оказался верен своему слову» — герцог, по-видимому, не вполне доверяет своему союзнику. Однако, прежде чем перейти в наступление, герцог Бульонский хочет «вызвать к себе своего брата, виконта де Тюренна, который находится при французском дворе и может быть брошен в Бастилию, если он не спасется до начала враждебных действий».

Рубенс дает понять, что он главная пружина переговоров. «Хотя посланец герцога отправился в Брюссель для переговоров с французскими дворянами, решение герцога будет всецело зависеть от того, что я сообщу ему от имени Вашего высочества»²³⁶. Но у брюссельского двора есть заботы поважнее, и затея герцога Бульонского остается без последствий.

Вот уже одиннадцать лет, с тех пор как истек срок перемирия, Испания находится в состоянии войны с Соединенными Провинциями, и от этого больше всего

страдают Испанские Нидерланды. Торговля хиреет, промышленность пришла в упадок, повсюду царит разруха. Военные действия ведутся с переменным успехом, но какая бы сторона ни одерживала победы, жертвой всегда оказывается несчастное население. Недовольство в стране дошло до крайности. Тем не менее брюссельское правительство неуклонно проводит политику защиты испанских интересов. Все, что может нанести ущерб этой политике, подавляется. В 1629 году был конфискован отчет кардинала Бентивольо о его нунциатуре в Брюсселе, потому что отчет был не вполне благоприятен для королевской власти. И все-таки главное орудие этой политики — кардинал де ла Куэва — под влиянием всеобщего негодования вынужден был покинуть страну, как прежде при сходных обстоятельствах ее вынужден был покинуть кардинал Гранвелла.

На море голландские адмиралы во главе с Питом Хейном наводят страх на испанских моряков, а после гибели Пита Хейна в сражении его сменяют не менее отважные преемники.

На суше вместо принца Морица Нассауского главнокомандующим стал его сводный брат — Фредерик Хендрик. Этот сын Вильгельма Молчаливого и Луизы де Колиньи, человек любезного и веселого нрава, оказался таким же прекрасным полководцем, как его прославленный старший брат. За несколько лет он овладел Олдензаалем, Гролем, Гертогенбосхом, Венлоо, Страленом, Ситтардом, Руремонде и осадил Маастрихт, одну из сильнейших испанских крепостей и важный стратегический пункт. Но это еще не все. Непосредственно сменивший Спинолу командующий королевскими войсками граф Анри де Берг — чей великолепный портрет написал ван Дейк — перешел на сторону врага. В ярости оттого, что на его место по-

ставили маркиза де Санта Крус, он призвал бельгийцев «следуя славному примеру предков, сбросить невыносимое бремя испанского гнета». Истина требует добавить, что праведный гнев де Берга был подкреплен соответствующей денежной мздой.

Обеспокоенная инфанта решила предпринять новые шаги, чтобы добиться мира. Она отправила Рубенса в Люттих на встречу с делегацией Соединенных Провинций. Тщетные усилия! В сентябре пал Маастрихт. Опьяненные успехами, голландцы не идут ни на какие уступки. Рубенсу приходится вернуться в Брюссель и доложить эрцгерцогине о своей неудаче.

Положение становится критическим. Дворяне составляют заговоры, в умах царит брожение. Пытаясь успокоить недовольных, инфанта созывает Генеральные штаты, не собиравшиеся тридцать два года. Безжалостная воля Испании клонилась к одному — подавить всякое проявление свободы, уничтожить все местные привилегии. После смерти Альберта положение еще ухудшилось. За спиной инфанты, над инфантой стоял жестокий кардинал де ла Куэва, посол Испании. Этого высокомерного, бессовестного человека пришлось отозвать. Сменивший его Айтона более сговорчив, но он испанец, а местные уроженцы по-прежнему отстранены от участия в делах.

На первом же заседании Штаты потребовали, чтобы им дали возможность вести переговоры непосредственно со Штатами Голландии, и добились своего. В начале декабря в Гааге открывается конференция. Но брюссельский двор разрешил непосредственные переговоры только ради того, чтобы успокоить возбужденные умы. Это уступка для вида. На самом деле он не намерен уступить ни одной из своих прерогатив, да и Мадрид бы этого не позволил. Поэтому правительство инфанты необходимо послать своего доверенного

человека, чтобы он наблюдал за ходом переговоров и действовал в интересах двора. Эта двусмысленная роль выпадает на долю Рубенса. Каким образом герцог Арсхот²³⁷ проведал об этом? Неизвестно. Так или иначе, гордый аристократ сообщил эту новость депутатам, которые возмутились. Была избрана делегация, чтобы выразить недовольство инфанте. Инфанта пытаются успокоить представителей Штатов: Рубенс вовсе не должен вмешиваться в переговоры, он просто будет в распоряжении делегатов, когда им «понадобятся документы о его переговорах о перемирии».

Когда на обратном пути в Гаагу делегаты на двадцать четыре часа остановились в Антверпене, Рубенс написал письмо герцогу Арсхоту, пытаясь оправдаться: «У меня не было иного поручения от моих повелителей, нежели всеми средствами служить Вашей светлости в осуществлении дела, столь важного для службы королю и для сохранения нашей родины, что я счел бы достойным смерти того, кто ради личных интересов осмелился бы учинить ему малейшую помеху»²³⁸. На что герцог Арсхот ответил Рубенсу оскорбительной запиской: «Я мог бы не оказывать Вам чести своим ответом, поскольку Вы открыто уклонились от своего долга нанести мне личный визит, вместо того чтобы писать мне записки, что подобает лишь людям равного звания». Ответил герцог Рубенсу только потому, что не мог упустить удобного случая унижить художника. «Могу сказать Вам одно — что я желал бы, чтобы Вы раз и навсегда усвоили, как людям Вашего положения подобает обращаться к таким людям, как я». Для полноты мести герцог распространяет копии с письма Рубенса и своего ответа. Это вызывает сенсацию в обоих лагерях. Депутаты довольны. Они считают, что Рубенс нарушил их права, а может быть, они его боятся, потому что,

по словам Босуэлла, посла Англии в Гааге, Рубенс «умнее их всех».

Высокомерный тон Арсхота безобразен, но недовольство делегатов понятно. Инфанта и ее советчики, уступив национальному движению, разрешили нидерландским делегатам вести переговоры с голландцами. Делегаты преисполнились надежд, они и в самом деле поверили, что «занимается заря мира и спокойствия после долгой и черной ночи злосчастной войны». Они с полным правом увидели во вмешательстве Рубенса акт недоверия по отношению к ним. Слишком долго они были игрушкой в руках Испании. И в тот момент, когда им наконец представилась возможность самим решать судьбу страны — так они по крайней мере, думают, — конечно, они не хотят терпеть вмешательство испанского агента. А ведь именно такую роль играет Рубенс. Он безоговорочно на стороне Испании против делегатов своей страны. Для того чтобы следить за их маневрами и, безусловно, чтоб им противодействовать, он попросил паспорт у принца Оранского. Вспышка энергии, одушевляющая представителей знати и духовенства, отнюдь не вызывает у него симпатий. Один знак инфанты — и он готов всеми силами поддерживать политику, проводимую по указке Мадрида. Но бдительный Арсхот одержал победу — Рубенс не поедет в Гаагу! Делегатам художники ни к чему, объявил герцог, и теперь, полные надежд, представители Штатов приступают к переговорам.

Уверенные, что их поддержит Франция, представители Соединенных Провинций выдвигают условия, неприемлемые для Испании. Но уполномоченные Штатов об этом не задумываются. Добрая воля, несомненно, говорит в них громче, чем политическое чутье. Ради того чтобы добиться мира, они готовы на любые жертвы и тешат себя обманчивой надеждой,

что Филипп IV последует их примеру. Но в Мадриде их не принимают всерьез, хуже того — с ними разыгрывают гнуснейшую комедию. Король лишил инфанту полномочий, которые прежде ей даровал, разрешив вести переговоры от имени Испании; таким образом, уполномоченные Штатов упражняются в красноречии, не имея никаких официальных прав для ведения переговоров. Причем Брюссель действует заодно с Мадридом: инфанта продолжает давать депутатам инструкции, как если бы ничего не изменилось. Месяцы идут. Переговоры затягиваются. В конце концов депутаты начинают понимать, что ни Гаага, ни Мадрид не желают успеха переговорам, и решают возвратиться на родину. Для умонастроения брюссельского правительства характерен такой штрих: ученый-гуманист Эрициус Путеанус²³⁹ осмелился опубликовать свой труд «*Belli et pacis statera*»*, в котором он высказался в пользу миролюбивой политики, и тотчас по приказу правительства появился резкий памфлет «Антипутеанус», направленный против слишком пацифистски настроенного ученого.

1 декабря 1633 года в возрасте шестидесяти семи лет умерла инфанта Изабелла. В ее лице Рубенс потерял неизменную покровительницу, доверенным лицом которой он был много лет. Дочь Филиппа II не отличалась умом, но всегда старалась проявлять добрую волю. Она понимала, что только мир может спасти несчастную страну, правительницей которой она была. По мере своих сил она старалась защитить ее от кастильской гордыни. Наиболее преданные ей советники, и в первую очередь Спинола, поддерживали эти ее усилия. Блестящий полководец Спинола, вопреки драконовским инструкциям, которые он получил

* Весы мира и войны (лат.).

от Филиппа III, стал верной опорой брюссельского двора. Мадрид всегда мечтал об одном — ликвидировать автономию Испанских Нидерландов. Считая Спинолу слишком либеральным, его заменили кардиналом де ла Куэвой. Инфанта осмелилась противодействовать ему и в конце концов добилась, чтобы его отозвали. Она могла считать это своей победой. Но, по сути дела, она ничего не выиграла. Ла Куэву заменил более терпимый Айтона, но, по существу, все осталось, как было, потому что и Айтона находился в плену испанских инструкций, которые не менялись. Таким образом, каковы бы ни были добрые намерения инфанты, она всегда оставалась орудием в руках Мадрида. Мир праху ее!

Инфанта умерла в чрезвычайно критический момент. Страна доведена до крайности. Духовенство ропщет, дворянство на волосок от открытого восстания. Но и это не отражается на испанской политике. Испания посылает в Нидерланды нового правителя. Имя его уже объявлено, оно широко известно — это родной брат короля, дон Фердинанд, кардинал-инфант. Король щедр на посулы: «...мы намерены дать нашим странам покой и довольство, какими они пользовались до сих пор, и твердо решили скорее пожертвовать нашей жизнью, королевствами и владениями, которые господь вверил нашему покровительству, чем отступить от его справедливого дела». Итак, все останется по-прежнему. У Испании есть заботы поважнее, чем благополучие ее нидерландских подданных. В сговоре с венским двором она, как и раньше, мечтает расправиться с Соединенными Провинциями и разрушить их союз с Францией, ибо французы поддерживают шведов в их борьбе против императора и угрожают испанским коммуникациям в Лотарингии. Вообще после смерти Густава II Адольфа²⁴⁰ Габсбурги

в Вене и в Мадриде воспрянули духом. Они считают, что настал благоприятный момент, чтобы разбить протестантских князей, лишившихся своего прославленного союзника. Словом, политическая игра запутывается!

Смерть, как правило, пробуждает воспоминания у тех, кто остался в живых. Она представляет в более четком свете некоторые поступки покойного, помогает отбросить второстепенное и дать оценку главному. Стоит утихнуть волнению, которое мы называем жизнью, и нам начинает казаться, что теперь мы можем составить окончательное мнение о покойном, подвести итог своим взаимоотношениям с ним. Вот уже десять лет Рубенс активно участвует в политической жизни своей страны. Он верно служил инфанте, и стало быть, испанской политике. Рубенс нередко сурово осуждал испанцев. Но желание играть роль брало в нем верх над всеми другими соображениями, и в переговорах с Голландией он оказался на стороне Испании. Он оказался с теми, кто хотел его использовать. Его соотечественники не захотели... Они не считались с тем, что этому разночинцу уже приходилось вести переговоры в Голландии, Испании и Англии и его личное обаяние одержало немало побед. Несмотря на свое быстрое продвижение, Рубенс не мог играть среди своих земляков первостепенную роль. Ему всегда приходилось уступать дорогу посредственным и бездарным людям, которые были выше его по рождению. Он называл себя «преданным слугой» тех, кто был недостоин мыть его кисти. В своих письмах он смиренно целовал им руки или ноги — в зависимости от титулов. Но Рубенс отнюдь не заблуждался в оценке королей и министров. Он знал, что это самые обыкновенные люди — и, как все люди, они являют собой причудливую смесь пороков и добродетелей. Да и он сам разве был исключением из общего правила? Вовсе

нет! Разве он не пытался, словно утопающий, цепляться за свою последнюю неудавшуюся дипломатическую миссию? Разве не надеялся до последней минуты сыграть роль в переговорах? Враги его утверждали, будто им двигало честолюбие и тщеславие. О противнике всегда судят по поверхностным признакам. Никому словно и в голову не приходит, что страсть к общественной деятельности, проявляемая с таким упорством, может быть вызвана глубокой неодолимой потребностью — она толкает человека на многие компромиссы, он готов претерпеть мучительные унижения, лишь бы не отказаться от своей страсти.

Для каждого человека настает время мудрости. Рубенс приближается к шестидесяти. Но разве это причина, чтобы сдаться и уйти на покой? Конечно, кое в чем он разочаровался. Но как может сдаться тот, у кого молодая жена? И как может считать себя стариком тот, в чьем роскошном доме не умолкают крики новорожденных? В январе 1632 года родилась Клара Иоганна, в июле 1633-го — Франциск... Старшие сыновья Рубенса стали уже взрослыми. Петер Пауль окружен друзьями, книгами, коллекциями. У него есть работа — он по-прежнему неутомим.

Он написал новую серию картонов для ковров — «Жизнь Ахилла». Такого рода заказы могут себе позволить одни лишь венценосцы. Странные это получились картоны! По традиции их пишут темперой — Рубенс написал их маслом по дереву. Должно быть, Рубенс, наложивший печать своего влияния на все жанры, хочет обновить и ковроткацкое искусство. Но он слишком живописец и слишком необуздан в своей живописи, чтобы добиться успеха в жанре, который требует сдержанности в стиле и более аналитического использования цвета.

Одновременно Рубенс заканчивает большую композицию, которая по богатству колорита может считаться одним из самых лучших его творений. Это триптих, предназначенный для алтаря братства св. Ильдефонсо, основанного эрцгерцогом Альбертом при церкви св. Якова на Куденберге в Брюсселе. В центральной части дева Мария передает св. Ильдефонсо свой покров. На створках изображены эрцгерцог и эрцгерцогиня со своими святыми патронами, на оборотной стороне створок — святое семейство под яблоней. Не многие произведения Рубенса отмечены таким вдохновением, как этот ансамбль из пяти картин, написанных широко и сочно. Видение художника стало более мягким, мазок — более воздушным.

В таком же стиле Рубенс повторяет один из своих любимых сюжетов — «Поклонение волхвов». Ему нравится по своей прихоти варьировать вокруг божественного младенца сказочный облик персонажей, которые, согласно легенде, явились с востока с богатыми дарами, ведомые звездой. Иногда в его картинах сцена эта приобретает более интимный характер, но чаще всего она служит поводом для пышной постановки, потому что именно театральная сторона эпизода больше всего привлекает художника. Он чувствует себя в ударе, когда ему удастся поиграть переливами тканей, экзотичностью фигур, роскошью даров, разнообразием животных. Вот почему одним из лучших его произведений остается картина, исполненная для главного алтаря аббатства св. Михаила в Антверпене. Сколько бы он ни варьировал сюжет, ни переставлял акценты, ни разнообразил эффекты — превзойти собственный шедевр ему не удалось...

Он написал себя вдвоем с Еленой в саду своего особняка на Валпер. В дальнейшем этот сад и архитектура дома послужили декорацией для еще более

лирических сцен. На их фоне Рубенс изображал счастливые пары, группы богато одетых мужчин и женщин, обитающих в мире, из которого как бы изгнаны все заботы. Это творения счастливого человека, который щедро делится с другими своим счастьем.

Страсть к политике обуздать нелегко, а человеку с характером победителя вообще нелегко от чего-нибудь отказаться. Но мало-помалу он успокоился и к тому же обнаружил, что существуют радости более надежные, чем политическая игра, которая всегда чревата разочарованиями. Удовлетворенный и счастливый, Рубенс не боится пресыщения — против него у Петра Пауля есть чудодейственный талисман: его волшебные кисти.

XIV. МУДРОСТЬ (1634—1636)

Несмотря на трудные времена, мастерская Рубенса отнюдь не бездействует. Великие мира сего по-прежнему благосклонны к антверпенскому художнику, хотя и не спешат расплачиваться с ним. Он, как всегда, завален всевозможными заказами — начиная от больших полотен, которых требуют венценосцы, и кончая иллюстрациями, которые ему поручает его друг Моретус. У Рубенса много помощников. Имена их могут меняться, но правила для всех одни. Глава мастерской делает беглые наброски — они воспроизводят их на холсте или на дереве в увеличенном масштабе в соответствии с заданными размерами. Точно полководец на поле сражения, Рубенс наблюдает за ходом работ — здесь исправит деталь, тут закончит фигуру. В больших композициях он особенно тщательно исправляет нижнюю часть — ту, что прежде всего рассматривают зрители. Остальное предоставляется помощникам. Разве он может сам поспеть выполнить все, что ему заказывают? Ведь тогда ему пришлось бы забросить все, чем он интересуется, а он жадно следит за книжными новинками, за открытиями в области физики и за последними находками римской археологии.

После разрыва с Ворстерманом, который стал работать на ван Дейка, Рубенс взял к себе в мастерскую Пауля Понтиуса²⁴¹. Этот ученик Ворстермана менее одарен, чем его учитель, но он довольно тонко пере-

дает в гравюре все оттенки палитры. А для Рубенса это важнее всего. Он хочет, чтобы гравер точно воспроизводил его живопись. Он нашел наконец именно таких истолкователей, какие ему нужны: это братья Болсверты, уроженцы Голландии. Для старшего, Бозеиуса, характерны мощный штрих и подчеркнутые контуры. Он четко и точно передает формы и эффекты светотени: правда, его техника жестковата, но Рубенсу в какой-то мере удастся ее смягчить. Схелдерик, прозванный Схелте, более тонко передает оттенки, непринужденно сочетая силу с изяществом. Он одухотвореннее и мягче Бозеиуса. В частности, он один из лучших интерпретаторов рубенсовского пейзажа. Братья прекрасно дополняют друг друга и больше остальных граверов соответствуют требованиям главы мастерской.

Наряду с виртуозами гравюры на меди у Рубенса работает и мастер гравюры на дереве — Кристоф Егер²⁴², немец, натурализовавшийся в Антверпене. Гравюры на дереве, как правило рассчитанные на более демократического зрителя, продаются на рынках и ярмарках. Рубенс не может упустить такую возможность поддержать свою славу. Однако его не удовлетворяет кропотливая, но довольно скованная манера местных ксилографов — и этот вид искусства он хочет отметить печатью своей индивидуальности. Под руководством Рубенса Кристоф Егер опрокидывает все принятые представления о гравюре на дереве и придает ей неведомую дотоле сочность фактуры...

Едва только получены первые оттиски гравюр на дереве и на меди, они становятся товаром, который нужно продать. Внутри страны рынков сбыта достаточно, но для торговли за границей необходимо иметь привилегию. Причем иной раз тут не обходится без борьбы с пиратами. Так, во Франции Рубенсу при-

шлось привлечь к суду гравера, который делал копии с его эстампов. Сын Рубенса, Альберт, стал уже настолько взрослым, что мог поддержать отца в этом деле. Чтобы добиться возобновления привилегии во Франции, художник прибегнул к помощи своего друга Пейреска — из-за натянутых отношений между Францией и Испанией для успешного завершения такого дела необходима была протекция.

Политический горизонт по-прежнему затянут тучами. Чтобы объяснить испанскому двору причины провала переговоров с Голландией, тянувшихся почти год, представители Генеральных штатов направили в Мадрид герцога Арсхота. Это вышло совсем некстати. Еще в 1631 году дворяне составили заговор. Они хотели, «следуя славному примеру предков, сбросить невыносимое бремя испанского гнета». О заговоре донесли инфанте; по ее приказу был заточен в монастырь честолюбивый настоятель собора в Камбре — Франсуа Каронделе, вокруг которого группировались недовольные вельможи, такие, как принц Брабантский и принц д'Эпинау, герцог Бурнонвиль и граф Эгмонт. Шарль д'Аренберг повлиял на своего брата, герцога Арсхота — самого видного представителя национальной знати, — и тот тоже присоединился к заговорщикам. Однако заговорщики медлили и ничего не предпринимали. Переход на сторону Голландии графа Анри де Берга, получившего солидную мзду, остался единичным эпизодом. Честолюбивые, но нерешительные заговорщики возлагали все надежды на Францию, а Франция хотела, чтобы они начали действовать, — тогда она обещала их поддержать.

Конец всем этим колебаниям положил Жербье, который по-прежнему представлял в Брюсселе английского короля. За 20 тысяч экю он выдал все подробности заговора. По приказу короля маркиз д'Айтона

немедля бросил в тюрьму руководителей заговора, герцог Арсхот был арестован в Мадриде. Филипп IV сообщил об этом собравшимся в Брюсселе Генеральным штатам и приказал делегатам немедленно разъехаться по своим провинциям — они безропотно повиновались. Так печально закончилась мечта нидерландцев о независимости. Снова началась война. Соединенные Провинции заключили оборонительный договор с Францией, и штатгальтер Фредерик Хендрик предложил Франции раздел Испанских Нидерландов!

Между тем во Фландрию наконец прибыл дон Фердинанд — правитель, о котором уже давно оповестили страну. В десять лет ставший архиепископом Толедским, а позднее кардиналом, дон Фердинанд, теперь уже двадцатипятилетний молодой человек и отец троих детей, недавно выступил и на военном поприще. Он внес существенную лепту в победу при Нордлингене, одержанную императорскими войсками над армией лютеран под командованием Бернарда Саксен-Веймарского и шведского генерала Горна. Эта блестящая победа, пришедшая после долгой полосы неудач, поддержала поблекшую славу Испании.

Католики чествуют кардинал-инфанта как героя. Он привел из Германии свежие войска. В испанском лагере снова возрождается надежда, хотя и довольно беспочвенная — потому что политические противоречия остаются неразрешимыми.

Рубенс пишет: «Благодарение Богу, вот уже три года как я со спокойной душой отказался от всего, что не имеет отношения к моему ремеслу». Правда, он не удерживается, чтобы не отметить: «Мои поездки в Испанию и в Англию были весьма плодотворными» — и сообщает с гордостью: «...все переговоры, связанные с бегством королевы-матери, — переговоры, закончившиеся тем, что ей предоставили

убежище в этой стране, были доверены мне, и только мне одному, так что я мог бы предоставить историку точные и достоверные сведения, весьма отличающиеся от тех, каким обычно придают веру». И замечает не без торжества: «Я ведь и в самом деле пользовался неограниченным доверием августейшей инфанты (да примет Господь ее душу!) и главных советников короля, и мне удалось снискать расположение моих чужеземных партнеров. Вот тогда-то я и решил отказаться от своего положения, обрубить путы золота и честолюбия и вернуть себе свободу, полагая, что надо уметь удалиться от дел во время подъема, а не спада и отступить от фортуны, когда она еще тебе улыбается, а не дожидаться, чтобы она от тебя отвернулась».

Ему пришлось умолять инфанту, чтобы она избавила его от новых поручений, и он «с трудом» добился этой «милости». Теперь он «слава Богу, мирно живет» со своей женой и детьми, и однако он все-таки просит своего друга Пейреска адресовать письма «секретарю его католического величества в тайном совете», а не «дворянину, состоящему при особе... и прочая». Он просит об этом, мол, «отнюдь не из тщеславия, а чтобы письма доходили в целости и сохранности». Но кого может обмануть эта детская уловка? Рубенс не из тех, кто отказывается от почестей, и если уж он распростился с дипломатическими поручениями, стало быть, ему пришлось так поступить... Теперь, когда политические дела час от часу ухудшаются, он может поздравить себя с тем, что принял решение удалиться от дел, пусть даже оно явилось не столько плодом его собственной воли, сколько результатом развития событий. «Я желаю одного — наслаждаться своим уединением»²⁴³, — пишет он, но не надо слишком полагаться на его заверения.

В начале 1635 года Антверпен готовится к торжественной встрече кардинал-инфанта. Магистрат поручил Рубенсу украшение города. «У меня нет времени ни жить, ни писать», — сообщает он Пейреску. Его изобретательный талант воодушевился. Он делает бесчисленные рисунки и эскизы, создает невиданные по своей пышности проекты; в них есть все: портики, триумфальные арки, театральные подмостки и колесницы. Под его руководством работают лучшие художники Антверпена: Якоб Иорданс, Корнелис де Вос, Эразм Квеллин, Теодор Ромбоутс, Корнелис Схют, Теодор ван Тюдден, оба сына ван Балена²⁴⁴... Два десятка художников помогают ему по мере сил и таланта. Шесть скульпторов высекают фигуры из камня, вырезают их из дерева. Среди них Квеллин, ван Милдерт и ван ден Эйнде²⁴⁵. Гевартиус сочиняет тексты надписей. Чтобы не отстать от своего друга, ученый стряпчий призывает на помощь Олимп, и его тексты, в которых он подражает древним авторам, своей пышностью и неясностью могут соперничать с рубенсовскими аллегориями. Эрудиты будут пытаться разгадать эти загадки, а непосвященные — доверчиво восхищаться.

На ноги поставлена целая армия ремесленников: плотники, маляры, золотильщики, кузнецы, обойщики, фейерверкеры, суконщики, жестянщики, стекольщики. Не говоря уже обо всех подрядчиках, подручных, о ночных сторожах, писцах, привратниках, звонарях, лавочниках, трубачах, гонцах и прочих, кому досталась хоть крошечная роль в роскошной церемонии. В разных точках города воздвигнуто одиннадцать триумфальных арок. Самая прекрасная из них установлена на Мэйр. Двенадцать портиков — каждый опирается на четыре колонны — украшены двенадцатью белокаменными статуями, изображающими императоров авс-

трийского дома, и двенадцатью статуями, изображающими мифологические божества. Ансамбль, представляющий по форме половину шестиугольника, увенчан обелиском. В других местах построены театральные подмостки. Торжественные колесницы выставлены как достопримечательность на обозрение восхищенной толпе. Город украшен гирляндами, мачтами, венками и знаменами.

Вечером в Антверпене устроена иллюминация. Празднество завершается великолепным фейерверком. Антверпен, известный своей расточительностью, превзошел самого себя. Ни один правитель не удостоивался подобной феерической встречи. Предполагалось, что торжество обойдется в 50 тысяч флоринов, но расходы выросли до 70 тысяч. Чтобы расплатиться с долгами, магистрат попытается ввести новые налоги, в которых ему будет отказано, и художники и другие кредиторы подадут на него в суд. Но разве это имеет значение? Старая песенка, знакомая погудка! Главное — создано нечто грандиозное, прекрасное, и город преображен гением декоративного искусства. Рубенсу повезло — ему представлена полная свобода быть режиссером этого спектакля. Повезло и его согражданам, которые его высочайшей волей стали актерами. Ведь здесь речь идет уже не об искусстве, которое предназначено для дворцов и храмов, а об искусстве, завладевшем улицей, об искусстве, ставшем органической частью жизни праздничного города. Это искусство отводит каждому горожанину роль в монументальном и пышном действе, ибо оно нуждается в пестрой, нарядной толпе, чтобы оживить роскошную декорацию, а никто не подходит для подобной роли так, как жители Антверпена, сами именующие себя «сеньорами».

Но увы — главный устроитель этого триумфального приема не может на нем присутствовать... Раз-

битый подагрой, он вынужден лежать в постели, и кардинал-инфанта — неслыханная милость — сам приходит к изголовью больного.

Как вся его царственная родня, дон Фердинанд страстно любит живопись. А где, как не в доме Рубенса, он может найти картины по своему вкусу? К тому же хозяин дома — любезный в обращении человек: даже обреченный на физическую неподвижность, он сохраняет живость ума. Что же касается той, кто послужила живой моделью для стольких картин, — кардинал-инфанта, не колеблясь, пишет своему брату, королю Испанскому, что это самая красивая женщина в Антверпене.

Только одна подагра может обречь Рубенса на вынужденное бездействие, но едва приступ проходит, Рубенс вновь исполнен энергии.

Он выполнил работы для украшения Уайтхолла, которые были заказаны ему еще во время пребывания в Лондоне. Это плафоны для приемного зала, прославляющие в пышных аллегориях царствование Иакова I. Написаны они по тому же принципу, что и картины, посвященные Марии Медичи, — только манера изменилась, стала более напряженной. Каждая композиция насыщена до предела и исполнена движения. За эту работу Рубенс получил солидное вознаграждение — три тысячи фунтов стерлингов. Что говорить — он способен возвеличить самую бесцветную жизнь. Впрочем, под его кистью она перестает быть бесцветной. Все, к чему прикасается Петер Пауль, он преобразует с такой выразительностью, что невольно забываешь повод, послуживший созданию картины. Да и сам чародей в конце концов несомненно поддается собственным чарам.

Политическое положение в Европе становится все хуже. Между Францией и Испанией произошел окон-

чательный разрыв. «Меня это весьма огорчает, — пишет Рубенс, — ибо по своему характеру и вкусам я человек, склонный к миролюбию, и решительный противник всех войн, тяжб, инцидентов и ссор publice et privatum»*.

В мае Елена родила третьего ребенка — дочь Изабеллу Елену. Некоторое время спустя Рубенс покупает замок Стен в Элевейте. Это обширные владения — поля, леса и река. Еще в 1627 году Рубенс приобрел к северу от Антверпена в Экерене усадьбу, куда он выезжает на лоно природы. Это «Хоф ван Орселе». Построенный на островке посреди пруда в XV веке дом напоминает крепость. Стен в Элевейте выглядит совсем по-другому. Это большой загородный особняк, к нему для забавы пристроены игрушечные башенки и подъемный мост. Художник с увлечением перестраивает и прежде всего украшает этот дом, как когда-то особняк на Ваппер. К тому же он может использовать его как декорацию для своих картин. На фоне преобразенной усадьбы воображение рисует блестящие турниры...

Приобретя Стен, Рубенс, кроме всего прочего, распорядился своим капиталом как подобает отцу семейства. В Антверпене он живет во дворце, который ломится от сокровищ. Петер Пауль — один из самых богатых коллекционеров города: у него есть замечательные картины, мраморная скульптура, скульптура из слоновой кости, изделия из агата, книги и рисунки. Он владеет домами, землей, большим количеством ценных бумаг. Несмотря на трудные времена, деньги текут к нему рекой. Великие мира сего по-прежнему охотятся за его картинами и рано или поздно расплачиваются за них. Рубенс дерзко заявляет: «Я уже дав-

* Общественных и частных (лат.).

но привык к тому, что государи всегда тянут с платежами, и хорошо знаю, что они с большей легкостью причиняют зло, чем делают добро»²⁴⁶.

Чтобы нанести удар французам, которые заключили наступательный и оборонительный союз с Соединенными Провинциями, кардинал-инфант захватил город Трир, находящийся под защитой французов. Курфюрст взят в плен и препровожден в Брюссель. Людовик XIII по наущению Ришелье решает отомстить за оскорбление. В Брюссель и в Мадрид посланы вестники с объявлением войны Испании. И тотчас французская армия под командованием маршалов де Шатийона и де Брезе заняла Люксембург, разгромила под Авеном неподалеку от Рошфора принца Томазо Савойского и соединилась с войсками штатгальтера. После чего обе армии вступили в Брабант и захватили Тирлемон. Им было оказано сопротивление. Кардинал-инфант, поддержанный пятнадцатью тысячами императорских солдат, приведенных Пикколомини²⁴⁷, предпринял контрнаступление. «Таким образом, — пишет Рубенс Пейреску, — если несколько недель назад 60 тысяч вражеских солдат находились в самом сердце Брабанта, то теперь мы — хозяева страны». И он добавляет весьма нелестные слова по адресу «двух мощных армий», которые «из-за нерешительности, дурной стратегии, медлительности, неосторожности и отсутствия дисциплины» в конце концов были «обращены в позорное бегство»²⁴⁸.

На какое-то мгновение пробудилась было его прежняя страсть. Хотя в письме к своему французскому другу Рубенс довольно беспощаден к французам, он не преувеличивает значения испанской победы. Театр военных действий и в самом деле переместился на территорию Соединенных Провинций, и так как этого не было уже многие годы, там началась насто-

ящая паника. Некоторым прекраснодушным людям начало казаться, что настал благоприятный момент для переговоров о мире. Епископ Гентский, Антонис ван Трист, посвятивший себя этому благородному делу, вступил в переговоры с Рубенсом. Рубенс тоже считал, что момент для переговоров подходящий. Он выразил готовность отправиться к принцу Фредерику Хендрику. Для отвода глаз он решил поехать вместе с сыновьями, якобы для того, чтобы посмотреть голландские картины и достопримечательности. Но враги Испании быстро разгадали его намерения и стали прилагать все усилия, чтобы помешать поездке. Французский посол добился, чтобы Рубенсу отказали в паспорте.

Рубенс возвращается из Брюсселя ни с чем. Отвечая Пейреску с опозданием на несколько месяцев, он утверждает, будто его «задержали в Брюсселе личные дела, а вовсе не официальные поручения, как полагает Ваша милость». Дошли ли до корреспондента Рубенса какие-то слухи или просто, зная характер художника, он обо всем догадался сам? «Впрочем, признаюсь Вам, — продолжает Рубенс, — что меня с самого начала пытались прощупать, чтобы разузнать, соглашусь ли я принять это поручение. Однако мне показалось, что мне не собираются предоставить свободу действий, к тому же мне чинили затруднения с выдачей паспорта, так что я умышленно стал оттягивать время и придумывать всяческие отговорки. А так как, с другой стороны, не было недостатка в людях, которые жаждали удостоиться этой миссии, мне удалось оградить мой покой и, благодарение Богу, я мирно возвратился восвояси»²⁴⁹.

Художник, несомненно, искренно утверждает в этом же письме, что «придворная жизнь стала ему ненавистна». Она и в самом деле стала ему ненавистна,

правда, потому, что ему не удастся больше играть в ней заметную роль. А не то, несмотря на свои пятьдесят девять лет, он охотно ввязался бы в борьбу. Он по-прежнему пользуется королевской милостью. В апреле 1636 года кардинал-инфант назначает его своим придворным живописцем. Такой титул прежде ему даровали эрцгерцог и его супруга. Еще одна побрякушка. Можно подумать, что этому заядлому политикану хотят напомнить, что он художник. И какой художник! Более дальновидный, чем инфанта Изабелла, дон Фердинанд почитает художника и пренебрегает дипломатом. Отчасти тут повинна и испанская политика — пресечены последние попытки бельгийских провинций к некоторой самостоятельности. Тем хуже для провинций, скажем мы, но тем лучше для Рубенса. Секретарь, кавалер всевозможных орденов, посланец, облеченный тайными поручениями, — все это суета сует. Пусть занимается живописью!

XV. БЫТЬ САМИМ СОБОЙ (1636—1638)

Ему уже под шестьдесят. Нет в мире коллекционера, который не знал бы его имени и не добивался бы произведений, написанных его кистью. Вот уже двадцать лет вместе со своими помощниками он борется со все возрастающим потоком заказов. Самые богатые клиенты, и, конечно, в первую очередь те, кто знает толк в живописи, настойчиво требуют, чтобы произведения были написаны его «собственной рукой», будто он в одиночку может справиться со всеми заказами! Конечно, у него титаническая работоспособность, но и она не беспредельна. Ему приходится прибегать к уловкам, утешать тех, кто заждался и теряет терпение, в случае надобности уверять клиента, что он занят именно его заказом и картина, мол, получится необыкновенная, если только его не будут торопить. Выиграть время — это значит добиться возможности посвятить себя другим работам, которые тебе больше по душе, это добиться возможности выбирать, быть самим собой.

Время стратегических побед миновало. Он никогда не отказывается от заказов, но не столько из алчности, сколько для того, чтобы не утратить своего первенства. У славы свои требования. Чем моложе ты был, когда ее завоевал, тем труднее ее сберечь. Другое дело — слава посмертная. Она лишена какого бы то ни было привкуса борьбы. Но пока ты жив, славу надо

защищать как драгоценную добычу. Потерять ее — в его собственных глазах означало бы пережить свой закат. Но защитить ее можно только одним способом — работой. Доказывая своей работой, что ты по-прежнему превосходишь своих соперников.

Ван Дейк, уехавший за границу, вернулся, снова уехал, вернулся опять и наконец с 1635 года поселился в Англии, но никто не знает, останется ли он там навсегда. Каждый его приезд в Антверпен — это как бы попытка вступить в состязание с его бывшим патроном, и с каждым разом слава ван Дейка растет. И однако он все-таки снова уезжает. Не потому ли, что чувствует, — ему не под силу затмить первого из художников? Но кроме ван Дейка есть еще Иорданс, зять Адама ван Ноорта, у которого Иорданс учился много лет спустя после того, как учеником ван Ноорта был Рубенс. Этот уроженец Антверпена, хотя и не бывал в Италии, испытал влияние Караваджо. Иорданс — художник на редкость мощного дарования, его индивидуальность проявляется в скульптурном видении, строгой композиции и в палитре, пожалуй, еще более звучной, чем рубенсовская. Для создателя школы живописи почетно иметь таких соперников, но слава ему, если он способен их победить.

Всякому художнику лестно быть представленным в королевских собраниях картин наравне с великими мастерами прошлого. Однако не менее полезно занимать видное место в кунсткамере, принадлежащей кому-нибудь из антверпенских патрициев. С тех пор как с середины прошлого столетия пошла мода на такие кунсткамеры, то есть кабинеты, в которых собраны произведения искусства, аппетиты коллекционеров разгорелись. Их жилища от прихожей до чердака увешаны картинами, которые заполнили даже кухни, кладовые и помещения для прислуги. В парадных ком-

натах картины громоздятся до самого потолка, скрывая от глаз великолепные тисненные обои. Они словно бы уничтожают стены и создают такую феерическую атмосферу, что многие художники не устояли перед искушением изобразить на холсте парадоксальный сюжет: «Живопись одерживает победу над картиной»! Корнелис де Вос написал кунсткамеру Рубенса, а Виллем ван Хахт²⁵⁰ изобразил, как эрцгерцог и инфанта в 1615 году осматривают коллекцию Корнелиса ван дер Геста, стяжавшую заслуженную славу.

Именитые антверпенцы гордятся своими собраниями произведений искусства. Среди известных коллекционеров друзья Петера Пауля: Ян Брант, Николас Роккокс и Даниель Фоурмент. Все они просто одержимы собирательством. Без тени смущения они заказывают копии полюбившихся им произведений, так что в каждой кунсткамере наряду с оригиналами присутствуют и копии. Вкусы у коллекционеров довольно эклектичные. Несмотря на мощное влияние Рубенса, они по-прежнему поклоняются Брейгелю Старшему, чтут его сыновей и Гриммера²⁵¹. Они любят Квентина Массейса, Иоса ван Клеве, Франса Флориса, Кокси, обоих Мостартов²⁵², ван Конинкслоо. Считая, что величавые сюжеты больше подходят для украшения церквей и дворцов, они отдают предпочтение портрету, жанровым сценам, пейзажу, цветам, натюрмортам или любезной их сердцу аллегории. Поэтому они особенно восторгаются Иосом де Момпером, изящным пейзажистом, и Адрианом Браувером²⁵³, бойкие сюжеты которого тешат их пристрастие к пирушкам и веселым застольям. Любят они и итальянцев. За неимением их живописных произведений они собирают рисунки. Это работы Рафаэля, Микеланджело, Веронезе, Тициана, Бассано. Античная мраморная скульптура, подлинники и копии, гравюры и ковры дополняют их богатейшие сокровищницы.

Несомненно, Рубенс хотел бы безраздельно владеть в каждом из этих жилищ, где так истово поклоняются живописи. Не потому ли он, всегда признававшийся, что предпочитает крупные композиции, так часто пишет небольшие полотна? Ведь он хочет быть представлен в кунсткамерах, где размер стен зачастую невелик.

Он из породы тех старых борцов, которые никогда не сдаются. В нем все еще бурлит могучая сила. Ему по-прежнему не хватает времени. С политикой он распрощался. Он держится вдали от придворной жизни, часть года проводит в деревне, и все равно времени не хватает. Он знает, что, чем энергичнее он будет действовать, тем больше успеет извлечь из жизни. А это самое важное. В особенности когда исполнилось шестьдесят. В молодости чувствуешь себя бессмертным. В шестьдесят ценишь жизнь потому, что помнишь о смерти. Искусство, женщины, знания, богатство, родные, друзья — все это разные стороны жизни, его жизни, а это главное его сокровище. Да, конечно, есть еще Бог. По сути дела, человек стоит перед выбором — либо верить в самого себя, либо полагаться на Бога. То есть выбрать путь земной или путь небесный. Однако некоторые выбирают окольную дорогу: делают вид, будто полагаются на Бога, а на самом деле верят только в самих себя. В те дни, когда его оставляет подагра, Рубенс непременно ходит в церковь к обедне, но Бог отнюдь не занимает его мыслей. Петер Пауль всегда действует как человек, который предоставлен самому себе среди других людей, которые также предоставлены самим себе. Он воспитан в духе стоицизма. Стоик — тот же христианин, только неверующий. Да и разве можно назвать христианином Ришелье, который, истребив французских протестантов, поддерживает протестантов голлан-

дских и немецких против испанских католиков? И разве можно назвать христианином кардинал-инфанта, который командует войсками на поле сражения?

Времена изменились. Тридентский собор сформулировал новую доктрину римской церкви. Иезуиты проповедуют более гибкую мораль. Они хорошие психологи, они учитывают добрые побуждения, вера под их влиянием становится более снисходительной. Архитекторы, скульпторы, живописцы, ратующие за новый стиль в искусстве, оказывают им большую помощь. Добрый католик не должен терзать себя лишними тревогами. Пусть исполняет свой христианский долг, не проявляя неуместного рвения, — большего от него не требуется. Рубенса вполне устраивает такая доктрина. Метафизические тревоги ему чужды. Он жадно пользуется жизнью, а в остальном, следуя принятой формуле, полагается на волю Божию.

Хотя он работает на своих многочисленных клиентов, он прежде всего работает для себя, для собственного удовольствия. Его техника неприметно изменилась. Он всегда писал сильно разведенными красками, но теперь он нашел способ сделать их еще тоньше. Он едва касается кистью холста или доски. Из этих прозрачных и текучих, ласкающих мазков рождаются формы, созданные его воображением. Его ученики, даже самые искусные, не поспевают за ним. Они больше не могут ему помогать. Кажется, будто неосязаемый цвет его картин струится из самой материи. Быть может, это результат того, что он подолгу живет в деревне? Так или иначе, он открыл для себя природу. Она перестала быть декоративным фоном, выписывать который он доныне предоставлял своим искусным помощникам. Она выдвигается на первый план, сама становится действующим лицом картины.

Собственно говоря, он никогда не был совершенно равнодушен к ней. Время от времени он писал пейзаж, словно для того, чтобы доказать, что нет такого жанра, в который он не внес бы чего-нибудь своего. Вначале это были сельские сцены вроде «Притчи о блудном сыне», которая написана им самим и пронизана удивительной гармонией. В этом же стиле написана «Зима»: хлев, животные, земледельческие орудия, уголок пейзажа. Но мало-помалу пейзаж стал занимать все большее место. Вот «Ферма в Лакене» — прекрасный пример упорядоченной композиции, поддержанной мощной и точной моделировкой форм. А вот и другие пейзажи: тут стада, там увязнувшая в грязи телега, деревья, вздрагивающие на ветру. А вот и бури. Ветер, молния, радуга. Могучие порывы ветра колеблют листву, вовлекают изображенную сцену в насыщенное драматизмом движение. Таковы пейзажи в картинах «Охота Аталанты», «Кораблекрушение Энея», «Филемон и Бавкида».

Долой традиции ван Конингсloo, Иоса де Момпера и Яна Брейгеля. Это слишком спокойные и педантичные художники! Они тщательно отделывают каждую деталь в ущерб общей эмоциональности. Нет, самое главное в картине — движение. Пусть ветер сотрясает пейзаж. Пусть на нем будут облака, молнии, солнце, просветы, контрасты света и тени. Долой слишком четкий рисунок! Во время бури различить очертания каждого листочка невозможно. Листья превращаются в одну сплошную трепещущую массу. Когда бушует буря, все окрашивается единым трагическим цветом, в котором тонет локальный цвет. Но если даже все вокруг потемнело и посерело, картина отнюдь не должна быть тусклой. Права цвета священны: колорит должен оставаться теплым, даже если атмосфера как бы исключает эту возможность! Тот, кто хо-

рошо владеет своим ремеслом, может прибегнуть к красной грунтовке, которая, просвечивая, придает звучность всем темным и серым тонам — как, например, в «Кораблекрушении Энея». Таким образом, с помощью магии цвета и динамичного рисунка Рубенс создает совершенно новый пейзаж — одновременно героический и лирический. Теперь, удовлетворенный тем, что наложил печать влияния и на этот жанр, он может успокоиться и писать более сдержанные по настроению пейзажи.

Предоставив свободу всем могущественным силам природы, какие он мог наблюдать на равнинах полей-дерев, где свирепствуют жестокие ветры, он тешит свой взгляд менее суровыми видами брабантской деревни, которую он хорошо изучил с тех пор, как стал владельцем Стена. Природа здесь исполнена скромного очарования. Глаз отдыхает на этих едва-едва всхолмленных просторах, которые бесконечно меняются в зависимости от времени дня и года. И художник увлечен этой переменчивой игрой. Она так нравится ему, что он даже отказывается от своей излюбленной героизации. Он пишет «Вечер», пишет «Утро». В «Лунном свете» изображает звездную ночь. В «Пейзаже с птицеловом» — утренний туман. Он осмеливается изображать солнечный диск. Любитель пышных форм, он становится изысканным почитателем зыбкой атмосферы, не проявляя, однако, в этих новых для него темах ни претенциозности, ни жеманства.

Он смотрит на то, что его окружает, но уже не с неистовым пылом, который всегда отличал его талант, склонный к пафосу, а просто как человек, которому это доставляет удовольствие. Он соглашается покинуть Олимп и забывает Библию, во всяком случае тогда, когда ему удастся избавиться от ненасытной клиентуры. Отдаваясь простой радости — писать, он

охотно сочетается с безмятежными образами, которые рождает его фантазия, образы своих близких — жены, детей — и окружающую его обстановку: его сад, его замок, его итальянский садик на Ваппер с павильоном и портиком. На фоне этой декорации он может написать свою жену, одного из сыновей, порой и самого себя в эффектной шляпе. Он может оживить сцену фигурами молодых мужчин и дам, занятых галантной беседой, и назвать это произведение «Сад любви». Великолепный сюжет! И какой оптимизм в его годы, да еще при его подагре, да еще невзирая на тяжелые времена! Сад любви — это его собственный сад, это счастливая Елена, присутствующая среди других счастливых пар. Елена, которая покорно подчиняется всем его прихотям, которую он изображал в самых роскошных нарядах и щедро раздевал. Он не из тех суровых любовников, которые ревниво оберегают от чужих глаз красоту своей возлюбленной. Все могут любоваться этим молочно-белым телом. Вот портрет Елены, где она закутана в черную шубку, но руки, ноги и грудь обнажены. Эту картину — «Шубка» — он написал для себя, для своей жены.

Он не может налюбоваться этой светловолосой фламандкой и неустанно пишет ее. Некоторым ее внешность, вероятно, может показаться тяжеловатой, но она в точности отвечает вкусам Рубенса: пышные формы, блеск, изобилие — в ней соединилось все, что он так любит. Трудно сказать, есть ли душа у этой светловолосой девочки, и, пожалуй, художнику это безразлично. Она смотрит ласковым и простодушным взглядом. В каком бы виде она ни была изображена — в тяжелых шелках и бархате, обнаженная или почти обнаженная, создается впечатление, что она совершенно безмятежна. Только на одном портрете она кажется чуть более сосредоточенной — там, где она

сидит, склонив голову, а с нею двое ее детей. Что это? Законченная картина или гениальный набросок? Никогда прежде Рубенс не добивался подобных результатов такими скупыми средствами. Его текучий, почти нематериальный цвет не столько изображает, сколько внушает. Это поэзия счастья. Мать, дети, полное благоденствие — это его безоблачное счастье. А ему шестьдесят лет!

Годы сказываются на нем — не на его руке, она энергична, как никогда, но на его общем физическом облике. Он сам это замечает, когда бегло набрасывает свой автопортрет. Конечно, такой волшебник, как он, умеет искусно манипулировать широкополой шляпой и просторным плащом. Но остается лицо — зеркало, от которого никуда не денешься. Глаза запали, щеки обтянулись. Изменилась форма затененного усами рта. Как бы ни был деликатен его карандаш, он не в силах сделать невозможное. Впрочем, этот рисунок — рабочий материал. Его волшебная кисть поставит перед собой трудную задачу — оживить это постаревшее лицо. Как всегда, он будет добиваться идеализированного сходства...

Черные шляпа и плащ подчеркнут светлые пятна кожи — лицо и руку на эфесе шпаги. Темные волосы затенены полями шляпы. Усы и бородка тоже темные. Закрученные более лихо, чем на рисунке, усы очень умело скрывают линию рта. Традиционная игра светотени благодетельна для лица. Остаются глаза: веки отяжелели и взгляд затуманен. Некоторые усматривали в этом налет меланхолии.

Лет за пятнадцать до этого он написал свой автопортрет по просьбе принца Уэльского, будущего Карла I, который, как говорили тогда, убедил художника преодолеть свою скромность! Он и на том портрете изобразил себя в широком черном плаще и большой

черной шляпе. Но тогда он ничего не утаил — ни своих глаз, ни рта, ни волос, ведь тогда он был в полном расцвете сил. Твердой рукой он изобразил первые возрастные изменения, которые ложатся на лицо. Они нисколько не портят мужчину, скорее его красят. Теперь он постарался не настаивать на них, избежать подробностей.

Внешне в его жизни ничто не изменилось. Рубенс по-прежнему хозяин замка Стен, секретарь его католического величества в тайном совете и личный живописец кардинал-инфанта, то есть человек, который вращается только среди великих мира сего. Да и в самом Антверпене его друзья — это члены магистрата, высокопоставленные чиновники, богатые меценаты: Рококс, Брант, Гевартиус, Моретус, ван дер Гест, люди ученые, образованные и, как правило, благочестивые — причем они любят выставлять это благочестие напоказ: строят капеллы, учреждают приюты, на украшение которых не жалеют денег. Впрочем, это лишь одна сторона жизни антверпенцев. В городе по-прежнему процветают пьянство и чревоугодие. Казалось бы, после тягот и потерь, которые выпали на долю Антверпена во время войны, каждый должен был бы стремиться к умеренности. Но куда там! Все слои общества любят устраивать пирушки. Напрасно власти пытаются этому противостоять, издавая множество указов, среди них даже такой, который запрещает «излишества, обжорство и пьянство во время свадебных пиров». Отныне число гостей на свадьбах не должно превышать сорока, и продолжаться праздник может не дольше «одного дня и второго дня пополудни». Только редкие добродетельные граждане поддерживают власти в этом вопросе. Так, например, Путенус опубликовал свой «Комус», чтобы разоблачить общественное зло — излишества, но он лишь навлек

на себя неприятности и нажил врагов, в частности среди жителей Антверпена. Даже ученые-гуманисты, Бейерлинк и Воверинус — оба приятели Рубенса, выступили против слишком рьяного профессора. Несмотря на указы, Рихард Верстеген нашел способ описать двадцать пять различных видов пьянства, Вильгельм Огир написал «Чревоугодие» — первую пьесу из цикла, посвященного семи смертным грехам — теме, которую Адриан Браувер уже разработал в живописи.

Прожив некоторое время в Голландии, где он учился у Франса Хальса²⁵⁴, этот фламандец поселился в Антверпене. Он мастерски пишет жанровые сцены, отличающиеся удивительной свободой фактуры и человечностью. Не сказывается ли на нем влияние буржуазной кальвинистской Голландии? Во всяком случае, в его творчестве нет и следа влияния Контрреформации. Ни сюжетом, всегда реалистическим и современным, ни монохромной палитрой, ни маленьким форматом своих картин он не похож на своих блистательных собратьев по искусству, пишущих эффектные произведения для церкви. Браувер — остроумный и лирический интерпретатор человека в его повседневной жизни, человека, который курит, пьет, иногда истязает самого себя, потому что он существо темное и жалкое. От произведений Браувера веет редкой задушевностью.

В такой же манере работает ученик Браувера, бывший булочник, Иос ван Красбек²⁵⁵. И даже Йорданс, рьяный поборник героической живописи, автор блистательных картин на библейские и мифологические сюжеты, понемногу начинает склоняться к жанру. Он все чаще пишет семейные празднества, на которых три поколения семьи, собравшись за столом, едят, пьют, кричат и распевают песни. Это самые совершенные его произведения — никогда прежде Йорданс не доби-

вался таких красивых аккордов коричневых и красных тонов.

От природы не убежишь, она всегда берет свое. Человек может вознестись так высоко, что ему начинает казаться, будто он утратил всякую связь со своим народом, — но не тут-то было. Тот, кто ушел от своего народа, все равно вернется к нему, пусть даже каким-нибудь окольным путем.

Вот замечательное полотно, на котором Рубенс восславил веселье — безудержное веселье фламандской кермессы. Несмотря на все свои титулы и богатство, Рубенс — настоящий плебей, и герцог Арсхот был прав, заявляя, что он — «человек другого круга»! И слава Богу! Никогда бы не написать ему такого произведения, принадлежи он к миру чванливых и помешанных на своих призрачных привилегиях аристократов. Нет, в жилах Рубенса поет кровь народа. Народа Фландрии — молчаливого и долготерпеливого, который вдруг взрывается бурным весельем. Это беспричинное веселье, веселье во имя самого веселья, вопреки невзгодам и трудным временам. Веселье! Пронизанные им, становятся певучими легкие краски художника. Оно превращает линии его рисунка в безумные арабески.

Брейгель Старший тоже писал деревенские празднества. Но разве они были веселы? Разве у этого знаменитого художника есть на картинах хоть одно улыбающееся лицо? Если его прозвали «Забавником», то, по словам Карела ван Мандера²⁵⁶, за его фантастические картины в духе Босха²⁵⁷. Крестьяне у Брейгеля иногда танцуют на свадьбе или на каком-нибудь другом празднестве, но танцуют они сдержанно, и с их лиц не сходит выражение озабоченности. Это, как правило, начало празднества. Рубенс, как всегда, начинает прямо с кульминации. Празднество у него в

самом разгаре. Это вакхическое буйство танцующих пар, в которых вселился бог танца. Яства и напитки, танцы и музыка — заводили веселья, которое одушевляет весь народ. Дерзкие руки, недвусмысленные жесты. Это шокирует вас, ханжи и жеманницы? Да вы просто не знаете, что такое веселье, хмель, который вовлекает все — вплоть до мельчайших деталей — в изумительный вихрь своего движения!

В тот день, когда на радость себе и нам Рубенс написал этот гимн веселью, он наконец сбросил маску и оказался таким же, как люди на его картине, опьяненные жизнью, жаждущие всех ее наслаждений, ненасытные в своих аппетитах... Да, этот прирожденный язычник, прикидывающийся католиком, любит жизнь, несмотря на свои шесть десятков лет. В «Крестьянском танце» он снова вернется к этой теме, но в безумном хороводе новой картины не достигнет широты «Кермессы». Это просто веселая группа, а не толпа. И если даже движение здесь бойчее, ликование звучит с меньшей силой. Какая-то пара целуется. Какой-то человек склонился к своей соседке, но хоровод уже увлекает его за собой. В «Кермессе» это всеобщее веселье, веселятся все, и стар и млад. И грудные младенцы и дети постарше, которые пытаются напиться из кувшинов. Взрослые танцуют, чьи-то руки тискают женские груди, гуляют по спинам и животам, и повсюду — сочные поцелуи. Старики жадно пьют из жбанов. Кажется, ни один художник на свете не воплощал в таких сладострастно изогнутых линиях такой великолепный гимн радости. Радости человека на фоне мирного брабантского пейзажа.

Само собой, Рубенс по-прежнему пишет картины на религиозные сюжеты. Что поделаешь — их заказывают! Но он не торопится эти заказы выполнять. Вот художник Гелдорп от имени банкира Эберхарда

Ябаха заказывает ему алтарный образ для церкви св. Петра в Кельне. Рубенс отвечает: «Чтобы не торопясь и без помех выполнить желание Вашего друга, мне нужно полтора года». Он просит полтора года, даже не зная, на какую тему ему придется писать картину. Но поскольку речь идет об эпизоде из жизни св. Петра, он предлагает написать его распятым «ногами вверх, потому что мне кажется, я смогу добиться этим чего-то необычного, однако того, что как раз в возможностях моего дарования». Очень характерное для него отношение к религиозному сюжету. Впрочем, Рубенс — человек деловой и умеет вести переговоры с клиентами. Поэтому в конце он пишет: «Так или иначе окончательное решение принадлежит тому, кто платит за картину»²⁵⁸.

Через десять месяцев Рубенс объявляет, что он «далеко продвинулся в работе». В этом, однако, приходится усомниться, потому что он добавляет: «Впрочем, я очень желал бы, чтобы меня не торопили с окончанием и предоставили мне возможность считаться с моими удобствами, и я мог бы с удовольствием довести работу до конца». Он объясняет, что «завален работой»²⁵⁹. Он и в самом деле очень много работает. Для иезуитов Гента он пишет «Мучения св. Ливина», исполненное неистового движения. «Шествие на Голгофу» вопреки своей теме — самое настоящее празднество. «Мученичество св. Урсулы» и «Избиение младенцев» — блистательные работы, в которых темперамент берет верх над всеми прочими соображениями. Рисунок стал чисто эмоциональным, мазок — воздушным. Прежние полотна, которые восхищали динамизмом, кажутся статичными рядом с новыми произведениями, сотворенными художником с какой-то воздушной легкостью ради его собственного удовольствия.

Когда работа — источник постоянного наслаждения, трудно отказаться от каких бы то ни было заказов. Рубенс пошел только на одну уступку — он больше не делает рисунков для своего друга Моретуса. Эту работу иллюстратора он передал своему сотруднику Эразму Квеллину. Но в остальном мастерская по-прежнему дает обильную и регулярную продукцию. Среди многочисленных помощников появляются новые имена. Иногда они заменяют кого-то из прежних сотрудников. Это в первую очередь Виллем Паннеелс, верный хранитель дома во время поездок хозяина за границу, Абрахам ван Дипенбек, Ян ван ден Хукке²⁶⁰ и другие.

Впрочем, не все ли равно, кто эти люди. Все они только спутники, которых он вовлекает в свою орбиту. Очень часто те, кто его покидает, утрачивают мнимый блеск, который их окружает в их собственных глазах, потому что большинство из них светит лишь отраженным светом Рубенса. Для него главное — чтобы работа шла бесперебойно. Речь идет о его первенстве, о славе его имени.

Случается, что он просит своего клиента — если тот хоть немного владеет кистью — исправить ущерб, причиненный картине во время путешествия. О такой услуге он просит, например, художника Юста Сустерманса²⁶¹, который моложе самого Рубенса на двадцать лет. Этот уроженец Антверпена, чей портрет во время своего пребывания во Флоренции написал ван Дейк, — официальный портретист семьи Медичи и нечто вроде их интенданта по искусству. С поверхностным блеском он запечатлел на холсте портреты многих знаменитых современников — папы Урбана VIII, императора Фердинанда II, принца Христиана Датского, Галилея... Рубенс со спокойной душой может попросить Юста сделать несколько мазков на его кар-

тинах: «Боюсь, что долгое пребывание в ящике немного повредило свежие краски этой картины, и в особенности цвет тела и белый цвет, которые могли пожелтеть. Я надеюсь, что Ваша милость, сами замечательный художник, легко можете помочь горю, время от времени выставляя холст на солнце. Но если понадобится, я охотно предоставляю Вашей милости исправить картину своей рукой всюду, где этого требует причиненный ей ущерб или мой недосмотр»²⁶².

Его семья снова увеличилась. В феврале 1637 года у него появился новый отпрыск, названный в его честь — Петер Пауль. Ради всей этой кишашей вокруг него жизни и еще потому, что уж так ему написано на роду, он работает не покладая рук и управляет работой других. Вот большой ансамбль для королевского охотничьего павильона в Торре де ла Парада в окрестностях Мадрида. Это крупный заказ, во всех отношениях достойный титана живописи: сто двенадцать картин! Темы для этих композиций должны быть почерпнуты из «Метаморфоз» Овидия²⁶³ и мифа о подвигах Геракла. Разнообразные темы, у которых есть одно общее: они дают возможность восславить нагое тело — нагое тело во всех мыслимых позах. Некоторые фигуры на этих картинах находятся в покое, но большинство — в движении.

Распределение труда в мастерской остается прежним. Глава мастерской делает эскизы, а подручные выполняют работу в соответствии с заданными размерами. Среди помощников Рубенса — Эразм Квеллин, Ян Коссирс, Корнелис Схют, Люкас ван Юден, Корнелис де Вос, Ян ван Эйк, Петер Сеймонс²⁶⁴, Гауви, И.-Б. Боррекенс. Это искусные мастера, работающие в соответствии с требованиями Рубенса. Послушные исполнители, лишённые творческого горения. Но современники этого не чувствуют. Обычно проходит

долгое время, прежде чем людям удастся отделить внешние приметы от сокровенного смысла. Поэтому Рубенс может позволить себе только надзирать за работой и лишь иногда вносит в нее кое-какие исправления. Впрочем, если тема ему нравится, он пишет картину сам — и произведение начинает говорить совершенно иным языком. Но что поделаешь? Ему некогда, а заказчики всегда торопят. Не успевшие просохнуть холсты упаковывают в ящики — и в дорогу! Счастливого пути! Кто следующий? В том-то и дело, что всегда уже ждут следующие...

Только в уединении Стена Рубенс забывает о срочных заказах и пишет для собственного удовольствия. Он владеет кистью с таким совершенством, что пишет без колебаний, без поправок, а это придает мазку неповторимую легкость. Другие художники, отнюдь не менее даровитые, ведут тяжелую борьбу с материалом. Он настолько свободно распоряжается им, что каждый нанесенный его кистью мазок бывает окончательным. Так возникает чудо: его звонкие, как фанфары, картины покрыты легчайшим слоем краски.

Рубенс все реже обращается к темам распятия и прочих мученичеств. Он больше не выискивает трудных поз, чтобы удивить мир своим умением. Дело сделано. Уж если нужны темы, дающие простор фантазии, он будет черпать их в мифологии. Это предлог писать наготу. Будь то «Три грации», или «Суд Париса», или «Похищение сабинянок» — повсюду торжествует нагое женское тело.

Но даже если он черпает темы из Священного писания, суть дела не меняется: и змий-искуситель, и избиение младенцев, и Вирсавия — все это повод прославить плоть. Если он в виде исключения пишет свою Елену в образе св. Цецилии (тема, несомненно навязанная художнику) и ему приходится изображать ее в

одежде, хотя и с декольте, несколько более откровенным, чем этого требует сюжет картины, он окружает ее пухленькими купидончиками. Но он не замедлит обнажить ее, чтобы написать дородную Андромеду, и надо сказать, что жалобный взгляд пленницы мало отличается от вдохновенного взора святой.

Впрочем, Рубенса мало тревожит, о чем думают его героини, названные разными именами. Он неустанно прославляет в Женщине постоянное и всеобщее — ее тело. Ни один художник никогда не писал такого белоснежного и в то же время такого живого тела. Никогда кисть художника с таким красноречием не прославляла плоть.

Он страстно любит эту плоть, и с годами эта страсть становится все сильнее. Прежде, бывало, чтобы отчасти прикрыть наготу, он любил поиграть складками драпировок или легких покровов. Теперь он не выносит этих помех. Он все больше обнажает своих богинь и делает это сознательно. Он отказался изменить что-нибудь в «Суде Париса», который был ему заказан испанским королем и который кардинал-инфант просил сделать несколько более скромным. Рубенс уже не согласился с тем, что последнее слово остается за тем, «кто платит за картину», и не уступил даже королю. Дело в том, что эту картину, хоть и заказанную, он писал для собственного удовольствия. Его Елена, которая воплотила уже столько героинь, созданных его воображением, здесь торжествует в образе Венеры.

Вот уже тридцать лет Рубенс рисует нагие женские тела. Почему же вдруг заказчики стали считать их слишком откровенно обнаженными? Кардинал-инфант не был ханжой. Что же могло его смутить? По-видимому, он уловил изменение, которое произошло в рубенсовской манере. Обнаженные фигуры в прежних

рубенсовских картинах, таких, как «Озябшая Венера», «Туалет Венеры», «Сусанна и старцы», поражали пышностью своих форм и ослепительной белизной наготы. Зрители не могли не восхищаться мастерством фактуры художника. Но понемногу эти нагие тела изменились. Написанные более легкой рукой, формы стали менее четкими, менее застывшими в своей мраморной красоте. Они словно бы ожили.

Посмотрите на «Анжелику и отшельника». По этой картине легче понять, что означает слишком откровенная нагота, ибо ее можно рассматривать без волнения, благодаря ее скромным размерам. Белая плоть, красноватые тени, вкрадчивость позы, изгибов тела, продолженных красной драпировкой, белая кисея, серый фон — все это создает впечатление скрытой чувственности. Но еще раз повторяю, размеры картины спасают дело. Благодаря им зритель в состоянии помнить о живописи. Но когда фигуры написаны в натуральную величину, зрительное впечатление меняется. Мало этого. Меняются и сами формы. Посмотрите на «Три грации», на «Суд Париса».

Игра плоти интерпретируется совершенно по-новому. Исчезли гармоничные линии, безупречный рисунок нагого тела. Линия то и дело прерывается под натиском плоти. Линия, идущая от спины к ягодицам и ляжкам, — это уже не прежняя линия с совершенными изгибами, это извилистая кривая, которая подчеркивает полноту спины и бедер, тяжесть ягодиц. Так же написаны живот, руки и ноги. Пожалуй, эти женщины слишком тучны, но зато их плоть трепещет. Невольно приходит на ум, что художник нарочно изображает их именно такими, чтобы легче было передать этот бесовский трепет. По сути дела, в этом и кроется причина внезапных возражений — образы стали слишком чувственными. Они слишком откровенно за-

влекательны. Они слишком прямо воссоздают Женщину, не идеализированную и преображенную воображением, но вечную Еву, плоть которой — ее оружие, тем более грозное, что плоть приобрела знание.

Сладострастный Тициан писал женщин, воплощавших чувственность одухотворенную. Трудно сказать, предвкушают любовь нежные тела на его картинах или уже ее познали. Картины Рубенса сомнений не вызывают: эти тела уже познали любовный трепет и ласку мужчины, они отмечены печатью любви. И они кричат об этом так беззастенчиво, что не приходится удивляться, почему зрители, смущенные слишком красноречивыми образами, стали требовать покрова. Но Рубенс, приближающийся к финишу, не хочет считаться с этими жалкими соображениями. Для того чтобы ни у кого не оставалось сомнений насчет его намерений, он пишет «Пастуха и пастушку». Здесь он щедро отдает свою Елену пастуху, который смахивает на сатира. Пылкое нападение, слабая защита. Лицо Елены словно бы заранее улыбается предстоящему наслаждению. Рубенс создал как бы образ самого желания. Желания, которое не увяло в нем, несмотря на его годы. Ибо, подобно олимпийцам, он сохраняет молодость не только духа, но и тела.

XVI. И ПРИЙТИ К ПРЕКРАСНОМУ КОНЦУ (1638—1640)

Если не считать редких вольнодумцев вроде Эразма Роттердамского или Рабле²⁶⁵, которые с пером в руке разоблачали безумие войны, никто никогда не поднимал свой голос против этого векового средства наводить в мире порядок, а вернее, устраивать в нем беспорядки. Художники — живописцы, скульпторы, граверы, — неоднократно прославляли битвы и ратные подвиги. Никто из них и не помышлял о том, чтобы заклеить войну. Разве что Брейгель в «Безумной Грете». Но только ли войну имел в виду художник? Пожалуй, у него был более широкий замысел. Своей гениальной издевкой он хотел осмеять все проявления человеческой глупости и жестокости.

Быть может, это было знамение времени, следствие войны, которая много лет подряд опустошала Европу. Но так или иначе наконец нашелся художник, оказавшийся исключением. Это был умерший в 1635 году Жак Калло²⁶⁶. Имя его было известно в Нидерландах. Во время осады Бреды Спинола заказал ему топографическую карту города. Ван Дейк написал его портрет, с которого Ворстерман сделал гравюру. Уроженец Лотарингии, которую поочередно захватывали шведы, императорские войска и французы, Калло создал две серии гравюр «Бедствия войны» — безжалостное обвинение против человеческих жестокостей.

Маленькие доски Калло, гравированные беспощадным острием, кажутся крупными благодаря мощи стиля. Здесь и в помине нет военных славословий. Калло показывает оборотную сторону медали — иначе говоря, страшную действительность: убийства, пытки, грабежи, пожары, насилия. Подлинное лицо войны. Сила Калло в его неизменной простоте. Ему не надо повышать голос. Ему достаточно помнить о своей родине, истерзанной разнузданными наемниками.

И вот теперь по пути гравера пошел живописец. Когда Юст Сустерманс от имени своих хозяев Медичи заказал Рубенсу картину, тот предложил тему бедствия войны. Для Рубенса такой сюжет необычен. Но стоит ли удивляться выбору художника после того, что он видел и слышал вокруг. Однако, в отличие от своего собрата из Нанси, Рубенс не стал прямо изображать бедствия войны — в трактовке этой темы он пошел по своему обычному пути.

В марте 1638 года, отправив картину Медичи, он послал для них подробное описание своего произведения. «Центральная фигура — это Марс, выходящий из храма Януса (Вашей милости, конечно, известно, что по римским законам этот храм в мирное время был закрыт) и с окровавленной шпагой в руках приближающийся к толпе, которой он угрожает несчастьями, в то время как его возлюбленная Венера, сопровождаемая амурами и гениями, пытается удержать его своими ласками и поцелуями. Однако фурия Алекто с факелом в руке увлекает Марса за собой. Рядом с ними — неизменные спутницы войны, Чума и Голод. На земле лежит женщина с разбитой лютней: это Гармония, которая не может существовать во время военных раздоров; тут же мать с младенцем на руках — ее изображение говорит о том, что война, которая все развращает и разрушает, губительна для плодородия,

материнства и милосердия. Ваша милость увидит также на картине архитектора, поверженного вместе со своими инструментами, ибо то, что мир созидает к вящей красоте и изяществу больших городов, разоряет и губит жестокость оружия. Кроме того, если память мне не изменяет, Ваша милость увидит на земле копируемые Марсом книгу и рисунки — этим я хотел показать, что война враждебна литературе и искусствам. Кажется, есть там еще рассыпанный пучок копий и стрел и веревка, которая прежде их связывала: как известно, пучок — это символ согласия, подобно тому, как жезл Меркурия и оливковая ветвь — символ мира; они тоже отброшены в сторону. Наконец, есть там скорбная женщина в трауре, под вуалью, без драгоценностей и украшений — это несчастная Европа, которая вот уже столько лет страдает от неисчислимых бедствий и от невыразимых страданий каждого из нас. У нее в руках глобус, который поддерживает Ангел или Гений и который увенчан крестом, символизирующим христианство»²⁶⁷.

Объяснение довольно сложное. Но картина великолепна. Написанная с удивительным темпераментом, она производит сильное впечатление единством своей композиции, хотя в попытке увлечь все фигуры единым движением вправо есть некоторая заданность. Однако невольно возникает вопрос: легко ли разгадать замысел художника? Это произведение героического стиля, как нельзя более идеализирующее сюжет. Этого ли добивался Рубенс?

Он писал аллегорию бедствий войны, писал «Конец войны», композицию, быть может, менее совершенную, но вдохновенную той же благородной идеей, и его доброе намерение заслуживает всяческих похвал — ведь война сопутствовала Рубенсу с самого его детства, преследовала его всю жизнь. Все страны

Европы были вовлечены в борьбу. Родина художника все время была ареной военных действий, осад, военных захватов. Величайшие полководцы его времени, Спинола и Пикколомини, не смогли добиться мира — цели, которая одна могла бы оправдать их разрушительные деяния.

Ни надменная Испания, ни упрямая Голландия не хотели складывать оружия. За год до этого Фредерик Хендрик Оранский взял Бреду и свел на нет победу Спинолы, которую Веласкес обессмертил своим шедевром. В июне 1638 неутомимый штатгальтер сделал попытку овладеть Антверпеном, но его ближайший помощник Вильгельм Нассауский был разбит при Калоо кардинал-инфантом и потерял в битве своего единственного сына. Голландская армия в панике отступила, побросав артиллерию, знамена и провиант. Это был настоящий разгром. Рубенс из Антверпена мог видеть пороховой дым битвы. Антверпен устроил пышное празднество по случаю испанской победы, будто этот частный эпизод мог положить конец войне. На свет божий были извлечены торжественные колесницы, причем к традиционным колесницам была добавлена новая, триумфальная, прославляющая победу под Калоо. Ее сделали по рисунку Рубенса. Вечером в городе были праздничная иллюминация и фейерверк. Народная радость похожа на потешный огонь и, как этот огонь, недолговечна... Война продолжалась.

С наступлением лета Рубенс уезжает в Стен. Здесь он может забыть о людском безумии. Он пишет, занимается своими делами. Как всегда, его одолевает подагра. Она надолго приковывает его к постели, но, как только приступ проходит, он снова берется за работу. Ни его голова, ни его рука не знают усталости или слабости. Он все такой же неутомимый труженик, каким был всю свою жизнь. Взять как можно

больше от каждой минуты — не означает ли это жить более полной жизнью?

Из Стена Рубенс пишет своему дорогому Люкасу Файдербе²⁶⁸, что ему «незамедлительно необходима доска» для работы. Он просит, чтобы ее немедленно доставил сам Файдербе. Так Рубенс отдыхает в Стене. Молодой скульптор из Мехельна — Файдербе работает у Рубенса с 1636 года. Он стал хранителем дома на Ваппер, сменив Паннеелса. Хозяин советует ему: «Приезжайте поскорей, чтобы можно было запереть дом, потому что, пока Вы не уедете, из него не выкуришь всех остальных. Надеюсь, что Вы исполнили мое распоряжение и спрятали в надежное место мою золотую цепь, чтобы с божьей помощью она сохранилась». Не забывает Рубенс позаботиться и о грушах и фигах, которые садовник должен вовремя ему прислать. А кроме того, он просит доставить ему несколько бутылок Аи, потому что «те, что мы привезли с собой, уже выпиты»²⁶⁹. Как видим, подагра не мешает ему любить шампанское...

Год 1639-й проходит так же, как и предыдущий, на фоне неизменной декорации — войны. Испанцы терпят неудачи. Из шестидесяти семи кораблей с тринадцатью тысячами солдат, направившихся в Нидерланды, только девять спаслись от нового блестящего полководца — голландского адмирала Тромпа²⁷⁰.

Несмотря на то, что приступы подагры одолевают его все чаще, Рубенс продолжает работать и интересоваться новостями. Стоило английскому королю Карлу I пожелать, чтобы Иорданс расписал апартаменты королевы Генриетты в Гринвиче, и в игру не замедлил вступить Жербье. Этот проныра лезет из кожи вон, ведет переговоры, плетет интриги, чтобы заказ передала его прославленному другу. Убедившись, что Лондон не намерен внять его увещеваниям, он, как ловкий

коммерсант, тщится отбить у Иорданса хотя бы половину заказа. Речь идет о росписи девяти плафонов и тринадцати настенных панно. Жербье старается, чтобы плафоны достались Рубенсу под предлогом, что Иорданс ничего не смыслит в «красоте перспективы». Жербье никогда не отличался бескорыстным усердием — нетрудно догадаться, кто водит его рукой. Впрочем, безуспешно...

Весной следующего года Рубенс приобрел несколько произведений Франсуа Дюкенуа²⁷¹, брюссельского скульптора, который с 1618 года живет в Риме и стяжал там большой успех. Папа Урбан VIII заказал Дюкенуа гигантскую статую св. Андрея, которая должна быть поставлена у одного из четырнадцати столбов, поддерживающих купол базилики св. Петра. Дюкенуа создал произведение в духе времени — как нельзя более напыщенное и помпезное. Для Рубенса это повод поздравить собрата: «За себя и за наше отечество я радуюсь успеху Вашей милости и вкушаю его славу. Не будь я прикован к дому возрастом и подагрой, я отправился бы в путь, чтобы иметь удовольствие полюбоваться столь совершенными и уже стяжавшими столь громкую славу произведениями. Надеюсь, однако, что Ваша милость вернется к нам, в нашу дорогую Фландрию, которая когда-нибудь еще будет гордиться Вашими творениями. Мне бы очень хотелось, чтобы это произошло до моей смерти, и я мог бы увидеть шедевры, созданные рукой Вашей милости»²⁷².

Это письмо написано 17 апреля. За несколько дней до этого Рубенс написал сердечную рекомендацию Люкасу Файдербе, который ушел из его мастерской: «Благодаря моим наставлениям, своему усердию и блестящему уму он извлек самую большую пользу из того, что сближает искусство скульптуры и живопи-

си». Художник особенно хвалит одно произведение своего ученика — фигуру богоматери для церкви беггинок в Мехельне. «Это превосходное произведение создано в моем доме, и я уверен, что ни один скульптор в нашей стране не смог бы исполнить его лучше»²⁷³.

Но, увы, здоровье художника ухудшается. К концу месяца он не может шевельнуть ни рукой, ни ногой. В начале мая ему снова становится лучше. По случаю свадьбы Люкаса Файдербе Рубенс посылает ему любезную поздравительную записку: «Я с радостью узнал, что первого мая Вы посадили майское дерево в саду Вашей милой жены. Надеюсь, что оно будет цвести и в один прекрасный день принесет плоды». Он просит молодого скульптора выполнить фигуру ребенка из слоновой кости, «но это не к спеху, Вам сейчас надо сделать другого ребенка — поважнее». Как видим, он по-прежнему полон неуемной любви к жизни! И сам подает другим пример этой любви. Едва оправившись от страданий, он жадно пьет из чаши наслаждений. Он знает, что смерть может настигнуть его в любую минуту, но, пока он жив, он не упустит драгоценных даров жизни. Он ни словом не жалуется Файдербе на свое здоровье. Наоборот, он приглашает его к себе: «Ваш приезд для нас всегда большое удовольствие»²⁷⁴.

К концу мая ему опять становится хуже. 27 мая он составляет завещание. По справедливости определив каждому его долю наследства, Рубенс просит своих наследников, чтобы они жили в согласии и ни в коем случае не прибегали к судебным тяжбам. 30 мая 1640 года, незадолго до полудня, его сердце не выдерживает приступа подагры — наступает конец.

В тот же день тело Рубенса было перенесено в Синт-Якобскерк, в склеп семьи Фоурмент. 2 июня со-

стоялись погребальная служба и традиционное поминальное пиршество. В феврале 1641 года, то есть восемь с половиной месяцев спустя после смерти мужа, Елена Фоурмент родила дочь, Констанцию Альбертину — последнее доказательство неизбывной жизненной силы художника. Потом начался раздел имущества. Настало владычество нотариуса, оценщиков, торговцев. Пошли в ход описи и расписки. Понадобилось около пяти лет, чтобы завершить все формальности.

Сначала пришлось составить список «картин, произведений искусства, древностей, документов, доверенностей и ценных бумаг». А потом все те предметы, которые при жизни окружали «покойного господина Пьетро Пауло Рубенса, кавалера, состоявшего при дворе Его высочества блаженной памяти эрцгерцога Альберта, владельца Стена и прочая и прочая», разошлись по разным владельцам.

Серебро и драгоценности были поделены между наследниками: сыновьями от первого брака Альбертом и Николасом, а также Еленой Фоурмент и ее пятью детьми — Кларой Иоганной, Франциском, Изабеллой Еленой, Петером Паулем и Констанцией Альбертиной. Медали и геммы достались старшим сыновьям. Альберт, который наследовал отцу в должности секретаря тайного совета, получил также библиотеку.

Портреты членов семьи были отданы тем, кого они изображали. Таким образом, «Шубка» досталась вдове. Остальное пошло по рукам. Изделия из слоновой кости, раковины, гипсовые слепки и даже глобусы были проданы. Продан был и гардероб покойного. Потом настала очередь картин, как произведений самого Рубенса, так и работ других художников, которые входили в его коллекцию.

В инвентарном списке значится более трехсот произведений. На первом месте венецианская школа: про-

изведения Тициана, Тинторетто, Веронезе, Пальмы и Муцциано²⁷⁵. Художники-северяне — Ян ван Эйк, Гуго ван дер Гус, Дюрер, Гольбейн, Квентин Массейс, Виллем Кей, Лука Лейденский, ван Хемессен, Мор, ван Скорел²⁷⁶ и Флорис — представлены многочисленными портретами. И только Брейгель Старший — в коллекции Рубенса тринадцать его работ — представлен по преимуществу пейзажами. В списке значатся также Перуджино, Херри мет де Блес²⁷⁷, Иос ван Клеве, Кокси, Бронзино, Пауль Бриль, Рибера и Эльсхеймер. Из числа сотрудников Рубенса и современных ему антверпенских художников следует отметить ван Дейка, Франса Спейдерса, Пауля и Симона де Вос, Сегерса-отца, Вилденса, Эйкенса, Себастьяна Вранкса и ван Эса²⁷⁸. Удивляет состав голландской группы: Паламедес, Пуленбург, Хеда, Порселис, де Влигер²⁷⁹. Среди этих имен выделяется одно только громкое имя Франса Хальса.

Но — удивительное дело! — в коллекции Рубенса семнадцать произведений Адриана Браувера. Чем объяснить приверженность мастера к этому автору жанровых картин и пейзажей, написанных в столь далекой от него манере? Как видно, этот фламандец, работавший у Хальса, а потом вернувшийся в Антверпен, где он умер всего тридцати лет от роду, привлёк Рубенса бесхитростной проникновенностью своих маленьких картин. Рубенс, освободившийся от власти материала, никогда не умел достичь такой простоты, которая позволила бы обходиться в живописи почти без всякого сюжета. Сколько бы ни сотрясал Рубенс деревья и листву на своих картинах, каким бы героическим динамизмом ни пронизывал весь ансамбль, в его пейзажах всегда есть некоторая нарочитость. Браувер просто предавался своему воображению. Он писал не столько пейзаж, сколько душевное состоя-

ние — и был первым на этом пути. Проницательный Рубенс не мог этого не оценить.

Вторая неожиданность в списке — большое количество копий, которые оставил прославленный художник. Он сделал больше тридцати копий с картин одного только Тициана — из них двадцать один портрет. Копировал он и произведения Рафаэля, Леонардо, Тинторетто Брейгеля Старшего, Антониса Мора и Эльсхеймера. В этом, бесспорно, сказалась скромность знаменитого художника. С кистью в руке он изучал произведения своих собратьев.

Первая распродажа имущества Рубенса принесла 52 тысячи флоринов, вторая — более 8 тысяч. По поручению испанского короля были куплены четыре картины за 42 тысячи флоринов. Тот же монарх приобрел еще несколько десятков картин на 27 100 флоринов — среди них три полотна Тициана, два Тинторетто, три Веронезе, одно Пауля Бриля, четыре работы Эльсхеймера, одна Муциано, пять копий с полотен Тициана и тринадцать холстов Рубенса. Любопытная деталь: за рубенсовские копии Тициана король платил от 1200 до 1800 флоринов, а за портрет самого Тициана всего 400! Еще полсотни картин было продано по разной цене. Некий житель Кельна заплатил 1200 флоринов за «Св. Петра», принц Оранский — 300 флоринов за «Сильвию», а «Охота Атланты» прошла всего за 36 флоринов. Некоторые картины были выкуплены родными Рубенса. В частности, Елена Фоурмент купила «Сад любви» за 120 флоринов, а Альберт за 1250 флоринов — большой пейзаж с замком Стен. Наконец, Арнольд Лунден приобрел два портрета своей жены, резвой Сусанны Фоурмент, изображение которой фигурирует в списке семь раз.

После картин настала очередь недвижимости, тоже многочисленной. Прежде всего встал вопрос о ко-

ролевском особняке на Ваппер. Он настолько дорог, что на него не нашлось покупателя, и Елена Фоурмент продолжала жить в нем, пока не вышла замуж вторично — за Яна Баптиста ван Брукховена, владельца Бергейка и бывшего городского советника Антверпена. Рядом с особняком на Ваппер было еще восемь домиков с маленькими садами. В одном из них, где в последние годы жил Давид Рейкарт²⁸⁰, были библиотека и склад «плохих картин и копий». Остальные сдавались внаем. Были еще сельские имения. В Экерене, к северу от Антверпена, — «Хоф ван Урселе», ферма и большой сад с широкими аллеями. В Свиндрехте и Бюргте во Фландрии — две фермы с прилегающими землями. Земли в Капель-о-Буа, в Брабанте. Ферма и земля в Дуле, на берегу Шельды. Наконец, самый лакомый кусок — поместье Стен с его замком, окрестными полями, лугами и лесами. Это великолепное имение само по себе было целым состоянием. Его оценили в 100 тысяч флоринов. Половину его Рубенс завещал детям, половину — Елене Фоурмент.

Было бы бессмысленно перечислять все ценные бумаги покойного, их слишком много. Невольно поражаешься колоссальному богатству, нажитому трудом одного человека. Источник этого богатства — живопись — в руках наследников стала служить самым разным целям. Дону Франсиско де Рохасу, который вел переговоры о покупке картин от имени испанского короля, преподнесли «Св. Августина» за то, что он «способствовал упомянутой покупке». Художник Каспар де Крайер²⁸¹, который взял на себя роль посредника, получил «Нимфу с корзиной фруктов», а казначей Ван Опхем — «Св. Цецилию» за «щедрую оплату». «Сатиры с корзиной фруктов» достались доезжающему Петеру, который однажды покупал коня для покойного. «Чтобы добиться быстрой выплаты жа-

лованья, причитавшегося покойному», одна картина была подарена семьей главному сборщику налогов. Врачи, трактирщик и даже каменщик, выполнявший какие-то работы в Стене, — все получили за труды какую-нибудь картину.

Во исполнение старых обязательств были заказаны копии с некоторых картин; в документах значится, что господину Иордансу, живописцу по профессии, было поручено завершить две работы покойного мастера, а именно «Андромеду» и «Геракла». Трудно было сделать лучший выбор. Недаром Жербье писал: «Три дня тому назад скончался господин Рубенс, и теперь здесь лучший живописец — Иорданс».

К тому же, судя по сохранившимся счетам, Иорданс был на редкость скромен. Он получил за работу 240 флоринов, и два законченных им холста вместе с двумя другими полотнами отошли к королю Испании за 4 200 флоринов, то есть примерно по 1 050 флоринов каждое. Коммерция продолжалась своим чередом!

Покойный пожелал сохранить в неприкосновенности рисунки, как свои собственные, так и рисунки мастеров, которые он собирал в течение своей жизни. В знак высшего уважения к своему искусству он предназначил их либо одному из сыновей, «который захотел бы посвятить себя живописи», либо той из дочерей, которая вышла бы замуж «за известного художника». Но сыновья господина Рубенса — состоятельные дворяне, они не собираются жить трудом своих рук, а дочери не собираются замуж за художников. Наследники настолько убеждены в несущественности этого завещательного параграфа, что нарушают распоряжение покойного — хранить рисунки в семье, пока младший из детей не достигнет восемнадцати лет. И рисунки также развеиваются по белу свету.

В 1642 году в Синт-Якобскерк позади хора была построена капелла — по желанию художника ее украсили только одной его картиной «Богоматерь с младенцем и св. Георгием» и мраморной статуей девы Марии. Некоторые считают эту картину последним шедевром Рубенса, превосходящим все, что он когда-нибудь написал. Должны ли мы принять на веру утверждение, будто художник хотел изобразить вокруг мадонны всех, кто был особенно дорог ему, — своих двух жен, своего младшего сына и своего отца? В блистательном св. Георгии даже угадывали черты самого Рубенса. Но Магдалина на картине брюнетка, а Елена Фоурмент была блондинкой... Может быть, Рубенс вспомнил темноволосую Изабеллу Брант? Однако, если речь идет о портретных изображениях, почему он изобразил отца, которого совсем не знал, и не написал свою мужественную мать Марию Пейпелинкс? И почему сходство так завуалировано? Возможно, вполне возможно, что в картину, которую он избрал для украшения своей гробницы, Рубенс вложил совершенно определенный смысл — но кто может его разгадать? Разве не писал он сам о сюжетах своих картин: «Разгадать их невозможно, тут нужны пояснения самого автора». Да и недаром он признавался: «Я уже не помню пояснений, какие когда-то написал к моим картинам, — боюсь, что память может меня подвести». Разумно и нам не забывать об этом. Но даже, храня свою тайну, картина остается одним из самых блистательных творений великого художника. Не все ли равно, как зовут этих мужчин, женщин и детей? Эта картина — образ счастливой жизни, созданный с любовью и вдохновением замечательным мастером, который сам был счастливым человеком.

Рубенс!

Ты, наконец, свободен от бремени земных страстей. Того человека, каким ты был, уже нет. Но твои

произведения, разбросанные по всему миру, окружают твое имя блеском невиданной славы. Нет ни одного сколько-нибудь ценного собрания картин, которое не гордилось бы твоими произведениями. И поныне еще твое громкое имя украшает многие произведения твоих учеников — но что за важность! Твоя слава из тех, что не боится хулы. Простодушные зрители, которые благоговейно входят в музей, разинув рот и раскрыв глаза, восхищаются великолепными произведениями, созданными в твоей мастерской. Что до любителей живописи, то они предпочитают любоваться твоими удивительными эскизами, потому что в них сильнее ощущается твой гений, или в задумчивости созерцают те шедевры, которых не коснулись руки подмастерьев, и благодаря тебе приобщаются к радости живописи, которая в конечном счете есть не что иное, как сублимация радости жизни. И в этом, Рубенс, важнейшее достоинство твоего искусства. Именно благодаря ему твоя живопись, которая смущает иногда своей напыщенностью и заданностью, приобщается к высшей добродетели человечества. Твое творчество — это гимн радости. Живя в смутные времена, познав изгнание и бедность, мечтая о мире и видя вокруг непрерывные войны, ты сохранил нетленную веру в жизнь, и радость была в тебе ключом как бы помимо твоей воли — а это и есть самый благородный ответ человека бедствиям, которые есть дело рук злополучного человечества!

ОБЪЯСНЕНИЕ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В основе всякого искусства лежит выбор. Собственно говоря, выбор — существеннейшая сторона всякого творчества. Он определяет характер произведения. Выбор — это уже зачаток произведения. В некоторых видах искусства, например в жанре романа, автор — сам себе хозяин. С автором произведения биографического жанра дело обстоит иначе. Но и он тоже может выбрать в ворохе документов то, что ему представляется существенным, выразительным или характерным, и это одна из важнейших сторон его работы. Он не имеет права утаивать факты или свидетельства. Однако он имеет право их отклонить. В этом случае он обязан объяснить свой поступок.

Эта глава и является таким объяснением.

Во вступлении к этой книге автор уже давал общую характеристику своего замысла. Повторяться нет нужды. По соображениям щепетильности автор обошел молчанием одно свидетельство, а второе поставил под сомнение.

Первое, которое столь часто цитируют, немало способствовало созданию легенды о Рубенсе-сверхчеловеке. Оно принадлежит Отто Шперлингу²⁸², лейб-медику датского короля. Вот в каких выражениях рассказывает Шперлинг о визите, который он нанес Рубенсу в 1621 году: «Мы нанесли визит замечательному и прославленному живописцу Рубенсу, которого мы застали за работой — он писал картину, одновре-

менно слушая чтение Тацита и диктуя письмо. Мы молчали, боясь ему помешать, но он сам стал беседовать с нами, не прерывая работы над картиной, продолжая слушать чтение вслух и диктовать письмо, и при этом отвечал на наши вопросы, словно желая продемонстрировать нам мощь своих дарований».

Даже Макс Росес, принадлежавший к числу самых восторженных почитателей художника, вполне здраво рассудил, что рассказ датского доктора — чистейшая небылица.

Второе свидетельство связано с утверждениями о том, что Рубенс якобы служил пажом. Легенда эта известна. Окончив школу, Петер Пауль, прежде чем поступить в учение к художнику, якобы был пажом у графини Лалэнг. Эта подробность, упоминаемая во всех биографиях Рубенса, восходит к Роже де Пилю²⁸³, сообщившему о ней в своих «Беседах о живописи» (Париж, 1677); по словам де Пиля, он основывался «на воспоминаниях, которые родные и друзья [Рубенса] любезно мне предоставили».

На первый взгляд свидетельство де Пили неоспоримо. Но при внимательном разборе легко убедиться, что в биографических сведениях, сообщенных де Пилем, очень много пропусков и ошибок. Местом рождения художника назван Кельн. Допустим, это объяснимо — такова была версия Марии Пейпелинкс, и у нас нет никаких оснований утверждать, что ее потомки знали историю, разыгравшуюся в Зигене. Свидетельство самого Петера Пауля также ни о чем не говорит: «Я очень люблю Кельн, где воспитывался до десяти лет» (письмо к Геллдорпу от 25 июля 1637 года). Что это — осторожность или неведение? Мы не знаем.

Но в биографии де Пиля ни словом не упоминается о первом учителе Рубенса, Тобиасе Верхакте, позабыта и малютка Клара Серена. Неточно переданы

другие существенные подробности. Казалось бы, все это должно насторожить биографов. Ничуть не бывало. Пока какое-нибудь очередное доказательство не опровергает утверждений де Пилья, они доверчиво повторяют весь вздор, благоговейно им записанный. Вот, например, что пишет де Пиль об образе жизни художника: «Просыпался он всегда в четыре часа утра и непременно начинал свой день с того, что слушал обедню, если только ему не мешала подагра, которая причиняла ему сильные мучения; вслед за этим он принимался за работу, при которой всегда присутствовал чтец, бывший у него на жалованье и читавший ему вслух какую-нибудь книгу, чаще всего Плутарха²⁸⁴, Тита Ливия или Сенеку.

Находя большое удовольствие в своей работе, он придерживался такого образа жизни, при котором мог работать без труда и не вредить своему здоровью, поэтому за обедом он ел весьма умеренно, дабы мясные пары не мешали ему усердно трудиться, а усердие не мешало переваривать мясную пищу. Так он работал до пяти часов вечера, когда отправлялся верхом на прогулку за город или по городскому валу, или занимался тем, что помогало ему отвлечься.

По возвращении с прогулки он обыкновенно заставал в доме кого-либо из друзей, кто составлял ему приятную компанию за ужином».

А вот как де Пиль подчеркивает, что Рубенс был человеком выдающимся: «Хотя он был весьма привержен к своему искусству, он всегда находил время для занятий изящной словесностью, а вернее, историей и латинскими поэтами, которых изучил в совершенстве и языком которых владел так же, как итальянским, о чем позволяют судить его рукописные рассуждения о живописи, в которых он приводит высказывания Вергилия и других поэтов по этому вопросу. Вот почему

не приходится удивляться богатству его мыслей, силе его изобретательности, учености и ясности замысла его аллегорических картин и тому, что он так умело развивал сюжеты, включая в них лишь то, что относится к делу. Будучи глубоко знаком с действием, какое он имел намерение изобразить, он мог продолжить и развить его, всегда соблюдая верность природе».

Наконец, по словам де Пиля, Рубенс держался безукоризненно по отношению к своим собратям по искусству, «по-отечески дружелюбно высказывал им свое мнение и иногда брал на себя труд исправлять их картины. Он никогда не хулил ничьих картин и в каждой манере находил достоинства».

Склонность автора к преувеличениям несомненна. Вполне возможно, что у Рубенса был чтец (отчасти это объясняет фантазии Шперлинга). В наше время некоторые художники работают под звуки радио. Для них музыка, как для Рубенса чтение, составляет как бы часть окружающей обстановки. Вполне возможно также, что Рубенс вставал рано и был воздержан в пище. Но, как говорится, тон делает музыку. Трудно себе представить, что Рубенс встает зимой в четыре часа и, отстояв обедню, принимается за работу. Точно так же и поездки верхом после пяти вечера возможны лишь в хорошую погоду. Рубенс вовсе не так уж строго отмеривал свое время, как нам пытается внушить де Пиль: у него всегда хватало досуга, чтобы заниматься общественными делами, и не его вина, если он не тратил на них еще больше времени. Но для нас сейчас важнее всего отметить склонность автора к героическому переосмыслению фактов.

Поскольку Рубенс закончил школу господина Вердонка очень юным и потом сменил трех учителей живописи — Верхахта, ван Ноорта и Вениуса, — непонятно, когда он мог успеть побывать пажом? И во-

обще с какой стати ему было идти в пажи? Разве это карьера для сына вдовы, которой приходилось думать о том, чтобы дать юноше в руки хорошее ремесло? Но психологически возникновение версии о паже вполне объяснимо. Если бы Рубенс в молодости обучался ремеслу живописца, это было бы куда менее эффектно.

Означает ли это, что история о службе Рубенса пажом выдумана? Вполне возможно. Не стань сын Марии Пейпелинкс знаменитым художником, не будь любовницей ее мужа жена прославленного Вильгельма Оранского, историки не приложили бы таких стараний, чтобы докопаться до истины... История со службой в пажах куда более невинна — с этим согласится каждый. Она приводит на ум сравнение с теми простолудинами, которые, выбившись в люди, требуют, чтобы к их семейным портретам были пририсованы гербы. Что под этим кроется — тщеславие? Возможно. Однако не будем спешить с выводами. Биографов Рубенса несомненно смущало несоответствие между его жизнью, лишенной громких событий, и героическим характером его творчества. Отсюда их стремление, используя редкие свидетельства, в любом ничтожном поступке художника усматривать нечто величественное.

Надо ли напоминать, например, о том, что первая поездка Рубенса в Испанию в глазах наиболее восторженных поклонников вырастает до размеров дипломатической миссии. На самом же деле Рубенс просто сопровождал герцогские подарки... Надо ли напоминать и о том, как настойчиво намекают биографы на его благородное происхождение? Эти намеки встречаются и в самых последних работах, несмотря на то, что была доказана их несостоятельность. Создается впечатление, что почитателям великого человека жалко

расстаться с гипотезой, открывающей простор для игры воображения! Петер Пауль — сын Яна Рубенса и Анны Саксонской, воспитан как родной сын Марией Пейпелинкс, оскорбленной, но великодушной супругой, которая стала сообщницей виновных, помогая им сокрыть грех! Но тогда Рубенс — единоутробный брат Морица Нассауского, а это многое объясняет! Сюжет, достойный античной трагедии, но, как ни прискорбно разочаровывать любителей возвышенных эмоций, он высосан из пальца.

В страстном желании способствовать прославлению Рубенса его поклонники желают, чтобы Рубенс-человек ни в чем не уступал бы Рубенсу-художнику. Боясь, что образу человека недостает глубины, они решили помочь горю, превратив Петера Пауля в рыцаря без страха и упрека, кладезь учености и образец добродетели.

В самом деле, лишенный мишуры образ Рубенса-человека довольно нечеток. Но это вовсе не доказывает, что Петер Пауль был человеком поверхностным. Разве справедливо считать поверхностным того, кто хорошо хранит свои тайны? (Поверхностный человек тот, кто так рассуждает.) Рубенс прежде всего человек скрытный. Скрытность не всегда свидетельствует о глубине. Скрытность — это черта характера, говорящая о том, что человек либо умышленно замыкается в себе, либо не раскрывает души в силу природной сдержанности. В некоторых людях сочетаются природная сдержанность и умысел. Рубенс, по-видимому, принадлежит именно к таким характерам.

В сохранившихся письмах он всего один раз упоминает об Изабелле Брант — мы уже отмечали выше, в каких выражениях, два раза о Елене Фоурмент: один раз в письме Пейреску, чтобы с опозданием на четыре года уведомить его, что он снова женился, вто-

рой раз в письме к Люкасу Файдербе: Рубенс пишет, что он и его жена ждут Люкаса в замке Стен. Один раз Петер Пауль говорит о матери — когда объясняет причину своего отъезда из Рима. Только один раз он с нежностью пишет о старшем сыне: «Я люблю этого ребенка, как самого себя». Вот и все, а ведь речь идет о самых близких ему людях. Правда, многие письма Рубенса утрачены, но те, которые сохранились, обращены к столь разнообразным корреспондентам и писались на протяжении столь длительного времени, что на основании этих писем можно сделать вывод: Петер Пауль не любил откровенничать и изливать душу. Когда у него неприятности, он всегда скрывает их. Выражаясь современной спортивной терминологией, он «хорошо принимает удары». Философской безмятежности духа, которую он всячески подчеркивает в своих письмах, не стоило бы придавать веры, поскольку гуманисты всегда кичились стоицизмом, не будь эта безмятежность подкреплена оптимизмом его искусства. Зато его искусство, которое дышит здоровьем, радостью жизни, молодостью и вдохновением, — воистину достоверное свидетельство, ибо оно неподдельно.

Рубенс, преображавший страдания мучеников и сцены Голгофы в героические, красочные и декоративные образы, никогда не был задушевным выразителем человеческих скорбей. Фромантен²⁸⁵ возразил бы: «А как же «Причащение св. Франциска Ассизского»?» На что мы ответили бы ему: «Если бы это произведение не стояло особняком в творчестве художника, к нему и относились бы иначе».

Страждущий человек, как правило, некрасив. Передать зрительный образ человеческого страдания — означает сделать уродство выразительным. Это вовсе не противоречит великому искусству — стоит вспомнить

хотя бы Грюневальда²⁸⁶. Но это противоречит вкусу Рубенса, вскормленного Возрождением и античностью. Рубенс поклоняется только идеальной красоте. Уж не по этой ли причине его портреты не столько выразительны, сколько декоративны? Люди в большинстве своем некрасивы или незначительны. Чтобы придать им выразительность, приходится подчеркивать характерное в них — иначе говоря, еще больше их уродовать. Но украшая их, у них всегда отнимают характерность. Ван Дейку в какой-то мере удалось этого избежать, однако и он не выдерживает сравнения с теми, кто проникает в глубину, не заботясь об идеальной красоте, — например, с Веласкесом или Рембрандтом. Рубенс выходит из положения с помощью декоративности. Таким образом он примиряет требования заказчиков и более повелительные требования своего вкуса.

Рембрандт, этот одинокий гений, всю свою жизнь оставался один на один со страдальческим лицом человека. И вся его жизнь, шаг за шагом, запечатлена в многочисленных образах, которые он оставил. Рубенс спасался от человека и его горестей, создавая свой собственный мир: все его женщины (это наблюдение не ново) похожи друг на друга, да и мужчины, мускулистые, плотные, сводятся к нескольким общим типам. Возможно, что индивидуальное не привлекало Рубенса. Но это вовсе не свидетельствует о его поверхностности. Спасения можно искать и в безднах и на вершинах. Спасаясь, становятся либо бунтарями, как Рембрандт, либо властолюбивыми эгоцентриками, как Рубенс. Нужны доказательства? Извольте...

О художнике вернее всего судить по высшей точке его творчества — для многих великих художников она совпадает с последними годами жизни. Когда за три года до смерти Рубенс должен был написать эпизод из жизни св. Петра, он предложил распятие «ногами

вверх», потому что надеялся извлечь из этой позы «не-что необычное». Но он просил отсрочки, чтобы с радостью «довести до конца» работу, которая, по его уверениям, интересовала его больше всех других. (Кстати, он так ее и не закончил...) Тем временем он писал для собственного удовольствия легкие, чувственные, подчас дерзко непристойные произведения.

Не стоит обманывать себя, утверждая, что Рубенс поднимался в четыре часа утра и, прежде чем взяться за работу, слушал обедню. Рубенс, певец радости жизни, исполнял свои религиозные обязанности весьма спокойно и хладнокровно. В картине на тему «Распятие» его интересует прежде всего ракурс, который он должен изобразить. В глубине души его единственный закон и религия — это верность самому себе, пламенная вера в свою судьбу, свойственная всем подлинно великим людям.

Рубенса называли религиозным художником. Что ж, это верно, если судить по внешним признакам, и неверно, если исходить из глубинного смысла этого слова. Рубенс часто проявлял себя как художник-католик, повинующийся в творчестве предписаниям Тридентского собора, который хотел, чтобы произведения искусства были исполнены в благородной манере и внушали верующим возвышенные чувства. Яркая образность этих произведений должна была опровергать некоторые догмы Реформации. Все эти сцены из житий святых устанавливали почти плотские связи между церковью и верующими. Они утверждали церковь, более снисходительную, чем протестантская, они вселяют в верующих надежду на то, что каждый из них может приблизиться к богу, занять свое место в небесной иерархии. Они спасали от страха перед небытием, который мучает стольких смертных.

Рубенс, идя по этому пути, был просто слугой, честно исполняющим свою работу, но надо ли напоминать о том, что тысячи художников выполняли подобную работу, однако назидательная сторона их творчества никого не волнует? А те из них, чьи произведения и по сей день что-то говорят нашему сердцу, это избранники, чей голос слышен, вопреки всем искусственным ухищрениям и тому, что им было навязано извне. Вот и Рубенс дорог нам не благодаря религиозным темам, а часто вопреки им. И если пыл, который, несомненно, чувствуется во многих его картинах, должен служить доказательством его религиозных чувств, нам пришлось бы признать также, что он прежде всего прирожденный язычник, потому что олимпийским богам он служил с еще большим упоением. Однако, по правде говоря, самые взволнованные и вдохновленные чувства он испытывает перед женской наготой.

Менее утонченный, менее аристократичный, чем Тициан, — одним словом, не итальянец, а фламандец — Рубенс так же, как Тициан, любит женщину. Он неустанно прославляет ее в своих произведениях, все более чувственных, несмотря на волну ханжества, захлестнувшую его родину.

Как живописец Рубенс терпел около себя только вассалов. Примеров можно привести множество. Он несколько раз упоминал о ван Дейке, но лишь пока ван Дейк работал у него в мастерской. Впоследствии он не обмолвился о нем ни словом. Во время своих путешествий он познакомился с одним из величайших художников всех времен — Веласкесом. Создается впечатление, что эта встреча совершенно выветрилась у него из памяти. Правда, он восхищался Тицианом, но Тициан к тому времени уже умер, как умерло большинство художников, представленных в его собрании. Что же касается живых, то, если не считать его сотрудников, все

это были художники второстепенные. Исключение составляет только Адриан Браувер. Хочется верить, что Петер Пауль любил его искусство. Во времена Рубенса этот блистательный художник не был оценен по заслугам.

Точно так же относился Рубенс и к граверам. Он признавал только подданных. Стоило кому-нибудь из них, подобно Ворстерману, проявить стремление к некоторой самостоятельности, и происходил разрыв.

В политике Рубенс метал громы и молнии то против одной партии, то против другой, и если он постоянно играл на руку Испании, то лишь потому, что у него не оставалось другого пути. Но было бы ошибкой считать, что он был безоговорочно предан испанцам — некоторые письма недвусмысленно это опровергают.

Все усилия Рубенса были направлены к тому, чтобы насытить свою жажду власти. Деньги, слава, титулы, дипломатия — все это средства, которые удовлетворяли его стремлению повелевать. Бессмысленно искать здесь соображения морали и судить о его поведении, исходя из обычных норм добра и зла. Когда Рубенс играл в человека добродетельного, это означало, что в этот момент добродетель служила его целям. Если он поддерживал инфанту, то лишь потому, что она охотно пользовалась его услугами. Рубенс почти всегда выступал в поддержку партии мира, потому что надеялся, что может внести свою лепту в установление мира. Возможно, что он сам верил, будто он за мир вообще. Но стоило Гастону Орлеанскому начать мутить воду в Брюсселе, и Рубенс тотчас выступил в поддержку войны: он был знаком с Марией Медичи и надеялся, что ему удастся сыграть роль в затеянной авантюре... Бесполезно взывать к логике. Логика хороша для рассуждений, но она далека от жизни. А жизнь требует своего. Его собственная жизнь. А жизнью надо уметь пользоваться.

Уметь пользоваться жизнью — в этом заключено все. Есть люди со скромными аппетитами, а есть ненасытные. Рубенс принадлежит к породе ненасытных. Отнюдь не являясь твердыней буржуазных добродетелей, каким его пытались изобразить близорукие поклонники, которые, по сути дела, принижали его, он прежде всего был властолюбцем и завоевателем. Он пользовался жизнью, не упуская ни одной представлявшейся ему возможности. Под этим углом зрения и следует рассматривать его взаимоотношения с людьми: для него это были орудия, которыми он пользовался по мере необходимости, чтобы удовлетворить свою страсть к первенству. И конечно, как все великие люди, он был эгоистом. И, как все высочайшие вершины, был одинок.

Примечания

Это неточно. Художник родился в 1577 г. Вернулся в Антверпен из Италии в ноябре—декабре 1608 г., когда ему был тридцать один год.

² *Эрцгерцог Альберт* (1559—1621) — кардинал, архиепископ Толедский, вице-король Португалии. В 1596 г. был назначен наместником Испанских Нидерландов, в 1599 г. после смерти Филиппа II (1598) женился на его дочери Изабелле (1566—1633) и уехал в Брюссель.

³ Голландский исследователь Бакхейзен ван дер Бринк опубликовал в 1861 г. свой труд, посвященный пребыванию семьи Рубенс в Зигене.

⁴ Бельгийские историки искусства XIX в., собравшие богатый материал, документы о жизни Рубенса.

⁵ Немецкий историк Л. Эннен опубликовал в 1861 г. книгу, где исследуется вопрос о месте рождения П. П. Рубенса.

⁶ Этот дом и участок художник купил в январе 1611 г. в богатом квартале Антверпена «*Warreg*». Ваппер — район, образованный на месте частью засыпанного в XVI в. канала Ваппер.

⁷ *Изабелла Брант* (1591—1626) — первая жена Рубенса, дочь Яна Бранта, юриста и доктора филологии.

Мария Пейпелинкс (1538—1608) — мать Рубенса.

⁸ *Пьер Дюпюи* (1582—1651) — адвокат, библиотечарь и доверенный французского короля. Автор не-

скольких трудов политического содержания. Один из образованнейших людей своего времени.

⁹ Письмо к Дюпюи было написано в Антверпене 15 июля 1626 г.

¹⁰ Ян Рубенс (1530—1587) — адвокат, получил степень доктора права в Риме в 1554 г. В 1561 г. женился на Марии Пейпелинкс.

¹¹ Ян Баптист Рубенс (1562—1601) — старший брат Рубенса; предполагают, что он был художником, жил в Италии. После 1601 г. о нем ничего не известно.

Бландаина Рубенс (1564—1606) — старшая сестра художника.

¹² Филипп Рубенс (1574—1611) — брат Рубенса, известный ученый, филолог.

¹³ Ганза (от старонемецкого Hansa — союз, товарищество). — торговый и политический союз северо-немецких городов (XIV-XVII вв.) Гамбурга, Бремена, Кельна, Гданьска, Риги и других во главе с Любеком. Образовался в 1356—1372 гг. Последний съезд — в 1669 г.

¹⁴ Автор не совсем точен. Речь идет о 1587—1589 гг. В это время именно на территории Испанских Нидерландов ведутся постоянные военные действия между Испанией и Северными Провинциями. Вероятно, автор имеет в виду то краткое затишье, которое наступило в 1585 г. после взятия Антверпена Алессандро Фарнезе (см. прим. 17).

¹⁵ Фердинандо Альварес де Толедо, герцог Альба (1507—1582) — испанский полководец.

¹⁶ Война между Испанией и Нидерландами, позже между Испанией и Соединенными Провинциями (Голландией), велась с 1567 г. до 1648 г. с перерывом в двенадцать лет после перемирия 1609 г.

¹⁷ Осада Антверпена (сентябрь 1584 — 17 августа 1585 г.) стала одним из самых значительных военных эпизодов того времени. Падение города явилось апогеем военной славы Алессандро Фарнезе.

Алессандро Фарнезе, герцог Пармский (1545—1592) — сын Оттавио Фарнезе и Маргариты Пармской. С 1578 г. правитель Южных (Испанских) Нидерландов. Полководец и политический деятель.

¹⁸ Иконоборческое восстание 1566 г. — массовое восстание в Нидерландах, явившееся первым актом Нидерландской буржуазной революции XVI в. Проходило под знаменем кальвинизма, обрушившись всей силой на католическую церковь — главную опору испанского владычества в стране. Иконоборцы, или иконокласты, подвергли погрому около пяти с половиной тысяч церквей и монастырей, где были уничтожены многочисленные произведения религиозного искусства.

¹⁹ Вильгельм I Нассауский, принц Оранский (1533—1584), получил прозвище Молчаливый. Первый штатгальтер Голландии, вождь Нидерландской революции.

²⁰ Маргарита Пармская (1522—1586) — дочь Карла V, сводная сестра Филиппа II, правительница Нидерландов в 1559—1567 гг.

²¹ Филипп II (1527—1598) — сын Карла V, король Испании, Нидерландов, Королевства обеих Сицилий с 1556 г.

²² Ламораль д'Эймонт, граф, принц де Гавр — политический деятель Нидерландов середины XVI в. Один из руководителей дворянской оппозиции против усиления испанского владычества в Нидерландах. Арестован по приказу герцога Альбы и казнен в Брюсселе 5 июля 1568 г.

²³ Филипп Монморанси, граф де Горн — адмирал, политический деятель Нидерландов XVI в. Вме-

сте с Эгмонтом был руководителем дворянской оппозиции. Был арестован по приказу герцога Альбы и затем казнен в Брюсселе 5 июля 1568 г.

²⁴ *Антонис ван Стрален* — коллега Яна Рубенса; как Эгмонт и Горн, входил в дворянскую оппозицию. Бургомистр Антверпена. Арестован по приказу герцога Альбы и казнен 2 июля 1568 г.

²⁵ С 9 по 13 сентября 1667 г. в Брюсселе был утвержден Совет по делам о беспорядках. Совет состоял из семи членов и был подчинен влиянию трех испанцев — дель Рио, Варгаса и Рода. Задача Совета сводилась к подготовке приговоров, которые правительство издавало от своего имени.

²⁶ «Компромисс» — петиция, составленная в 1566 г. нидерландскими дворянами, была обращена против испанцев, управляющих страной, против королевских эдиктов и инквизиции. Первыми лицами, подписавшими «Компромисс», были Людовик Нассауский, Никола де Гамм, Бредероде и другие. Автором документа считается ван Марникс де Сент Алдегонде (см. прим. 32).

²⁷ Автор неточен. Антонис ван Стрален был казнен 2 июля 1568 г.

²⁸ *Анна Саксонская* (1544—1577) — жена Вильгельма Оранского, дочь курфюрста Морица Саксонского. Умерла в Дрездене.

²⁹ *Иоганн Нассауский* — штатгальтер Гельдерна, двоюродный брат Вильгельма Оранского.

³⁰ *Август I* (1526—1586) — курфюрст Саксонский с 1553 по 1586 г. Сын герцога Генриха Благочестивого и Катерины Мекленбургской.

³¹ Вильгельм Молчаливый был убит испанским агентом в 1584 г.

³² *Филипп ван Марникс де Сент Алдегонде* (1538—1598) — нидерландский дипломат и воен-

чальник. Один из даровитейших писателей XVI в. Автор «Компромисса» (см. прим. 26).

³³ Лютеранский обряд крещения несколько отличается от традиции, установленной католической церковью. Например, были расхождения в содержании текстов, которые читались не на латинском, как было принято у католиков, а на немецком языке, и т. д.

³⁴ Новейшими исследованиями установлено, что окончательное переселение семьи Рубенс в Антверпен произошло в начале 1589 г.

³⁵ В то время собор не был еще достроен. Собор св. Петра был заложен в 1248 г., строился в XIII в. мастерами Герардом и Арнольдом, в XIV в. — Иоганном и Михаэлем, в XV в. — Н. Бюрреном, около 1500 г. — до середины XVI в. — И. Франкенбергом. Достраивался собор в 1842—1880 гг.

³⁶ Существует предположение, что в 1590—1591 гг. Рубенс был пажом у Маргариты де Линь, вдовы графа Филиппа де Лалэнг, которая тогда жила в Ауденарде.

³⁷ *Тобиас Верхакт* (1561—1631) — художник-пейзажист, первый учитель Рубенса, автор маньеристических итальянизирующих ландшафтов.

³⁸ *Иос де Момпер* (1564—1635) — знаменитый антверпенский художник-пейзажист.

³⁹ *Питер Брейгель Старший* (ок. 1525/30—1569) — гениальный живописец и график, крупнейший представитель нидерландской художественной школы XVI в.

⁴⁰ *Иоахим Патенир* (ок. 1475/78—1524) — основоположник пейзажной живописи в Нидерландах.

⁴¹ *Адам ван Ноорт* (1562—1641) — антверпенский живописец, второй учитель Рубенса.

⁴² *Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) — гениальный итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт эпохи Высокого Возрождения.

Рафаэль Санти (1483—1520) — великий итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения.

⁴³ *Юст Липсий* (1547—1606) — нидерландский гуманист. Переводчик и издатель сочинений Сенеки. Автор трактатов «*De Constantia*» и «*Politica*». Филолог и философ. Главный представитель неостоицизма в Нидерландах. Профессор Лувенского университета.

⁴⁴ Автор неточен: Рубенсу в это время было семнадцать лет.

⁴⁵ *Отто Вениус* (или *Отто ван Веен*; 1556—1629) — антверпенский художник, последователь романтизма — итальянизирующего направления в нидерландской живописи в XVI в. Рубенс был у него в мастерской около 1594—1598 гг.

⁴⁶ *Эрнст Баварский* (1554—1612) — епископ Кельнский и Льежский, проводил умеренную политику в вопросах веры.

⁴⁷ *Федерико Цуккарро* (1540/43—1609) — итальянский живописец римской школы. Виртуозный рисовальщик. Представитель позднего маньеризма.

⁴⁸ Эскуриал — дворец Филиппа II, самый большой по размерам дворец в Европе. Построен недалеко от Мадрида в 1563—1584 гг. архитекторами Монперго, де Толеда и Эррерой.

⁴⁹ *Ян ван Эйк* (ок. 1385/90—1441) — гениальный живописец, основоположник нидерландского Возрождения.

Рогир ван дер Вейден (1399/400—1464) — великий нидерландский художник. Один из основоположников нидерландской школы живописи XV в. Работал в Брюсселе.

Ханс Мемлинг (ок. 1433—1494) — выдающийся нидерландский живописец, ученик Рогира ван дер Вейдена. Работал в Брюгге.

⁵⁰ *Мабюзе (Ян Госсарт; ок. 1478—1533/36)* — нидерландский художник. Первым отправился в Италию. Вернувшись, стал одним из основоположников романтизма.

⁵¹ *Барент ван Орлей (ок. 1488—1541)* — брюссельский художник, работал при дворе Маргариты Пармской. Один из романистов XVI в.

⁵² *Денис Калварт (1540—1619)* — художник, фламандец по происхождению. Большую часть жизни провел в Италии. Жил и работал в Риме и Болонье. Писал композиции на религиозные темы.

⁵³ *Данте Алегьери (май 1265—14 сентября 1321)* — великий итальянский поэт. Автор «Новой жизни» (1292), «Божественной комедии» (ок. 1307—1321). Творчество Данте лежит в основе формирования культуры итальянского Возрождения.

Джироламо Савонарола (1452—1498) — итальянский монах-доминиканец, религиозно-политический деятель Флоренции.

⁵⁴ *Мартин де Вос (1531/32—1603)* — антверпенский художник. Ученик Ф. Флориса. Часто подражал Тинторетто.

⁵⁵ *Тинторетто (Якопо Робусти; 1518—1594)* — великий венецианский живописец эпохи позднего Возрождения в Италии.

⁵⁶ *Ян Снеллинк (1548—1638)* — антверпенский художник-романист.

Венсеслас Кубергер (1556—1635) — живописец, архитектор, инженер при дворе наместников во Фландрии.

⁵⁷ *Тициан Вечеллио (ок. 1477 или 1485/90—1576)* — величайший художник венецианской школы эпохи Высокого Возрождения. Учился у Дж. Беллини и Джорджоне.

Паоло Веронезе (*Паоло Кальяри*; 1528—1588) — итальянский художник, один из виднейших мастеров венецианской школы эпохи Высокого Возрождения.

Леоардо да Винчи (1452—1519) — величайший итальянский художник, мыслитель, ученый эпохи Возрождения.

Корреджо (*Антонио Аллегри*, ок. 1489—1534) — известный итальянский мастер эпохи Возрождения. Работал в Парме.

Джулио Романо (*Джулио Пиппи*; 1499—1546) — известный итальянский художник первой половины XVI в., любимый ученик Рафаэля.

Пирамиджанино (*Франческо Маццуола*; 1503—1540) — итальянский живописец, рисовальщик, офортист. Один из главных представителей маньеризма.

⁵⁸ *Джорджоне* (*Джорджо Барбарелли да Кастельфранко*; ок. 1477—1510) — величайший мастер эпохи Высокого Возрождения в Италии. Представитель венецианской школы живописи.

Андреа дель Сарто (1486—1530) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения. Учился у Пьеро ди Козимо.

Фра Бартоломео (*Бартоломео*, или *Баччо делла Порта*; 1472/75—1517) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения.

Себастьяно дель Пьомбо (*Себастьяно Лучани*; ок. 1485—1547) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения. Учился у Дж. Беллини. Известен как прекрасный мастер портрета.

Содома (*Джованни Антонио Батти*; 1477—1549) — итальянский живописец эпохи Возрождения.

Бронзино (*Анжело ди Козимо ди Мариано*; 1503—1572) — итальянский живописец-маньерист, учился у Понтормо.

Якопо Пальма, прозв. *Старшим* (или *Веккьо*) (*Якопо д'Антонио Нигрети*; ок. 1480—1528) — венецианский художник эпохи Возрождения. Учился у Дж. Беллини.

Парис Бордоне (1500—1571) — итальянский художник-маньерист. Представитель венецианской школы живописи. Ученик Тициана.

⁵⁹ *Ян (Джованни да Болонья*; ок. 1524—1608) — известный нидерландский скульптор, работал в Италии, во Флоренции.

⁶⁰ *Браманте (Донатто Паскуччо д'Антонио*; 1444—1514) — итальянский архитектор и живописец эпохи Высокого Возрождения.

Палладио (Андреа ди Пьетро Монаро; 1508—1580) — итальянский архитектор позднего Возрождения.

Сансовино (Андреа Контулчи; ок. 1460—1529) — итальянский скульптор и архитектор эпохи Возрождения.

⁶¹ *Корнелис де Вриндт*, прозв. *Флорис* (ок. 1514—1575) — нидерландский архитектор и скульптор. Яркий представитель Ренессанса в Нидерландах.

⁶² *Маркантонио Раймонди* (ок. 1480 — ок. 1527/34) — крупный итальянский гравер эпохи Возрождения.

Бенвенуто Челлини (1500—1571/74) — итальянский скульптор, ювелир, писатель.

⁶³ Когда семья Рубенс переселилась в Антверпен, Петеру Паулю было одиннадцать лет.

⁶⁴ *Франс Флорис* (или *Франс де Вриндт*; 1516—1570) — антверпенский художник, представитель романтизма.

Михиель ван Кокси (1499—1542) — нидерландский живописец-романист, в свое время прославился как «фламандский Рафаэль».

Амброзиус Франкен (1544—1618) — нидерландский художник из известной семьи живописцев. Находился под влиянием Мартина де Воса.

Иеронимус Франкен (1540—1610) — нидерландский живописец, брат А. Франкена. Ученик Ф. Флориса.

⁶⁵ Мария Медичи (1573—1642) — дочь великого герцога Франческо I Тосканского, в 1600 г. вышла замуж за французского короля Генриха IV Бурбона.

⁶⁶ Гонзага — древний итальянский княжеский род, ведущий происхождение от императора Лотаря.

Винченцо I, герцог Мантуанский (1562—1612) — сын Гильельмо Гонзага и Элеоноры, дочери императора Фердинанда I.

⁶⁷ Джованни Беллини (ок. 1430—1516) — итальянский художник. Крупнейший представитель семьи венецианских живописцев.

Андреа Мантенья (1431—1506) — крупный североитальянский живописец и гравёр раннего Возрождения.

Порденоне (Джованни Антонио де Саккис; 1483/84—1539) — венецианский художник Высокого Возрождения.

⁶⁸ Франс Поурбюс (1569—1622) — известный нидерландский художник, один из создателей маньеристического портрета. Работал в Антверпене, Мантуе, Париже.

⁶⁹ Торквато Тассо (1544—1595) — великий итальянский поэт эпохи Возрождения. Автор поэм «Ринальдо» (1562), «Освобожденный Иерусалим» (1580), «Сотворенный мир» (1592).

В 1579 г. был арестован по приказу герцога Альфонсо д'Эсте и пробыл семь лет в заключении в госпитале св. Анны в Ферраре.

⁷⁰ *Галилео Галилей* (1564—1642) — великий итальянский физик, механик, астроном, один из основателей современного естествознания, поэт, филолог, критик.

В 1592—1610 гг. занимал кафедру в Падуанском университете.

⁷¹ *Клаудио Джованни Антонио Монтеверди* (ок. 1517—1643) — известный итальянский композитор. Некоторое время служил в капелле герцогов Гонзага в Мантуе. Автор опер «Орфей» (1607), «Возвращение Улисса на родину» (1640), «Коронация Поппеи» (1642).

⁷² *Аннибале Кьеппио* — юрист, профессор гражданского права. С 1591 г. секретарь герцога Винченцо I, затем управитель финансов.

⁷³ *Рудольф II Габсбург* (1576—1612) — император, покровитель художников, положил начало созданию знаменитой картинной галереи в Праге.

⁷⁴ *Джорджо Вазари* (1511—1574) — флорентийский живописец и архитектор, вошел в историю как писатель и автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», вышедших в свет первым изданием в 1550 г., вторым — в 1568 г.

⁷⁵ *Карраччи* — итальянские живописцы конца XVI — начала XVII в., основатели Болонской Академии (ок. 1585): *Лодовико Карраччи* (ок. 1555—1619), *Агостино Карраччи* (1557—1602), *Аннибале Карраччи* (1560—1609).

⁷⁶ *Филипп III* (1578—1621) — король Испании. Сын Филиппа II и Анны Австрийской. Был коронован в 1598 г.

⁷⁷ *Генрих IV Бурбон* (1553—1610) — король Франции. Сын Антуана Бурбона, герцога Вантолийского, и Жанны д'Алберт, королевы Наваррской.

⁷⁸ Франсиско де Сандовал-и-Рохас, герцог Лерма (1557—1623) — первый министр короля Филиппа III, после опалы в 1619 г. умер в ссылке.

⁷⁹ Пьетро Факкетти (1533—1610) — итальянский живописец и гравер. Был агентом мантуанского герцога по покупке художественных произведений в Риме.

⁸⁰ Фердинандо I Медичи — сын герцога Козимо I Медичи. Составил в Риме прекрасную картинную галерею на вилле Медичи.

⁸¹ Из письма к Кьеппио от 29 марта 1603 г.

⁸² Доказано, что картины «Смеющийся Демокрит» и «Плачущий Гераклит» (Прадо, Мадрид) были написаны Рубенсом не в 1603 г. в Испании, как предполагалось ранее, а в середине 1630-х гг. для Торре де ла Парада. Картина с изображением Гераклита и Демокрита, созданная в Испании, бесследно исчезла.

⁸³ Тридентский собор был созван папой для борьбы с Реформацией в 1545 г., работал с большими перерывами до 1563 г. На этом соборе одержала верх крайняя католическая партия, так называемые ультрамонтаны. Собор предал анафеме протестантские учения и объявил неприкосновенными все догматы католической церкви.

⁸⁴ Автор допускает ошибку: архитектором, закончившим строительство собора в Севилье, был Хуан де Ортаньон. По его проекту собор был окончен в 1506 г., а купол достроен в 1519 г.

⁸⁵ Хуан Мартинес Монтаньес (ок. 1568—1649) — испанский скульптор и архитектор, глава севильской школы XVII в.

⁸⁶ В картине, кроме того, были изображены их дети: Фердинандо, Франческо, Винченцо и Маргарита Гонзага, а также двое стражников, в одном из которых видели портрет самого художника.

⁸⁷ *Асканио Колонна* — кардинал. Около 1605 г. его секретарем и библиотекарем был *Филипп Рубенс*.

⁸⁸ *Микеланджело Мерици да Караваджо* (1573—1610) — выдающийся итальянский художник, основоположник реалистического направления в искусстве барокко.

⁸⁹ *Сангалло* — флорентийская семья архитекторов и скульпторов эпохи Возрождения: *Джулиано да Сангалло* (1445—1516), *Антонио да Сангалло Старший* (1455/63—1534), *Антонио да Сангалло Младший* (1483—1546).

Автор имеет в виду *Антонио да Сангалло Младшего*.

⁹⁰ *Доменикино* (*Доменико Дзампьеро*; 1581—1641) — известный итальянский живописец, один из главных последователей академизма XVII в., ученик *Лодовико Карраччи*.

Лафранко Джованни (1580—1647) — итальянский живописец и гравер, прозванный «кавалером ди Стефано», ученик *Агостино Карраччи*. Активный противник *Доменикино*.

⁹¹ *Джузеппе Чезаре д'Арпино* (1560—1640) — известный итальянский художник. Работал в Риме.

⁹² *Гвидо Рени* (1575—1642) — знаменитый итальянский живописец, график и скульптор академического направления. Работал в Болонье и Риме.

⁹³ *Фламинио Понцио* (ок. 1560—1613) — итальянский архитектор, вместе с *Мартино Лунги Старшим* построивший дворец *Боргезе* в Риме.

⁹⁴ *Деодат дель Монте* — возможно, один из первых учеников *Рубенса*, уехавший вместе с ним в Италию. Впоследствии сын *Рубенса Альберт* женился на дочери *Деодата дель Монте*.

⁹⁵ *Адам Эльсхеймер* (1578—1610) — талантливый немецкий живописец, один из основателей пейзажной живописи XVII столетия.

⁹⁶ *Пауль Бриль* (1554—1626) — фламандский пейзажист. Долгое время работал в Риме.

⁹⁷ *Галльен (Публий Ликунниус Эгнатус Галлиенус)* — римский император с августа 253 г. по март 268 г. Арка, упоминаемая в тексте, не сохранилась.

⁹⁸ Из письма к Кьеппио, написано в Риме 7 декабря 1606 г.

⁹⁹ *Помаранцио (Христофоро Ронкалли; 1532—1626)* — итальянский художник. Много работал в Риме.

¹⁰⁰ Из письма к Кьеппио, написано в Риме 2 декабря 1606 г.

¹⁰¹ *Паллавичини* — знатный род, владельцы крупного художественного собрания.

Никколо Паллавичини был заочным крестным отцом Николаса, второго сына Рубенса.

Спинола — богатый род генуэзских купцов и банкиров.

Амброджио Спинола, маркиз де лос Балбасес (1571—1630) — полководец и политический деятель, большой друг Рубенса.

¹⁰² *Галеаццо Алесси* (1512—1572) — итальянский архитектор. Работал в Риме (находился под влиянием Микеланджело), Перудже, Генуе. Консультировал строительство Эскуриала вблизи Мадрида и церкви Иль Джезу в Риме.

Джованни Баттиста Кастелло, прозв. Бергамаско (ок. 1509—1569) — итальянский художник и архитектор.

Рокко де Лурага (ум. ок. 1590) — итальянский архитектор. Ученик Г. Алесси.

¹⁰³ Автор неточен. Бриджида Спинола была женой генуэзца Джанкарло Дориа, чей конный портрет хранится в Палаццо Веккьо во Флоренции.

¹⁰⁴ Речь идет о церкви Санта Мария ин Валличелла в Риме, для которой Рубенс написал большую алтарную картину «Мадонна с младенцем, св. Григорием Великим и святыми». Отвергнутая заказчиками, картина была впоследствии помещена художником над могилой его матери Марии Пейпелинкс в Антверпене.

¹⁰⁵ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Кьеппио, написано в Риме 23 февраля 1608 г.

¹⁰⁶ Из письма к Кьеппио от 28 октября 1608 г.

¹⁰⁷ Ян Олдебарнвелде (Ян ван Барнвелдт; ок. 1549—1619) — с 1586 г. фактический правитель провинции Голландия; представитель крупный олигархии, добивавшийся независимости провинций, выступал против штатгальтера Морица Нассауского; казнен в 1619 г.

¹⁰⁸ Гвидо Бендивольо был послан в 1605 г. в качестве апостолического нунция во Фландрию; возведен в кардиналы в 1621 г. Его «История нидерландских войн» сразу поставила автора в один ряд с крупнейшими историками Италии.

¹⁰⁹ Мориц Нассауский (1567—1625) — сын Вильгельма Оранского. Знаменитый полководец и крупный государственный деятель. Штатгальтер Голландии.

¹¹⁰ Карл V (1500—1558) — сначала Карл I король Испанский, с 1519 г. — Карл V, император Священной Римской империи. Старший сын Филиппа Красивого.

¹¹¹ Из письма к Фаберу, написано в Антверпене 10 апреля 1609 г.

Иоганн Фабер — немецкий врач, лечивший художника в Риме в 1606 г. В благодарность Рубенс

написал для него картину «Петух и жемчужное зерно» (Музей, Ахен).

¹¹² *Франческо Альбани* (1578—1660) — итальянский художник. Представитель болонской школы, ученик Карраччи. Работал в Риме и Неаполе.

¹¹³ *Мартен Пепейн* (1575—1643) — фламандский художник, находился под влиянием стиля Рубенса.

Хендрик ван Бален (1575—1632) — один из позднейших антверпенских романистов. Художник «кабинетных» картин. Ученик А. ван Ноорта.

Абрахам Янсенс (1575—1632) — антверпенский живописец. Художник религиозных, аллегорических и мифологических картин.

¹¹⁴ *Ян Брейгель Бархатный* (1568—1625) — фламандский художник, сын Питера Брейгеля Старшего; часто работал с Рубенсом. Прозван Бархатным за гладкую, эмалевидную технику живописи.

¹¹⁵ *Николас Рококс* (1560—1640) — бургомистр Антверпена, старшина гильдии ружейных стрелков. Друг и покровитель Рубенса.

¹¹⁶ *Люций Анней Сенека* (между 6—3 гг. до н. э. — 65 г. н. э.) — писатель и философ-стоик, учитель римского императора Нерона. Автор трагедий и морально-религиозных трактатов.

¹¹⁷ *Вовериус* (*Ян ван ден Ваувер*; 1576—1639) — друг Рубенса с детских лет. Учился вместе с Филиппом Рубенсом у Юста Липсия в Лувене, затем был управителем финансов при эрцгерцоге Альберте; издатель сочинений Сенеки и Тацита.

¹¹⁸ Известно, что над могилой брата Рубенс поместил картину с изображением мадонны с младенцем, а также его портрет, который некоторые ученые идентифицируют с портретом Филиппа Рубенса (Институт искусств, Детройт).

¹¹⁹ Контрреформация — реакционное движение против Реформации XVI в. за восстановление и укрепление позиций католической церкви и папства.

¹²⁰ *Донателло* (*Донатто ди Никколо ди Бетто Барди*; ок. 1386—1466) — великий итальянский скульптор, основоположник искусства раннего Возрождения.

Верроккьо (*Андреа ди Микеле Чони*: 1435/36—1488) — флорентийский скульптор, живописец, ювелир раннего Возрождения.

¹²¹ *Теодор Галле* (1571—1633) — известный антверпенский гравер из семьи граверов и торговцев картинами Галле. Ученик своего отца Филиппа. Был одно время в Риме, где особенно изучал памятники античности.

¹²² *Франс Снейдерс* (1579—1657) — знаменитый фламандский живописец. Ученик Питера Брейгеля Адского (старшего сына Питера Брейгеля Мужичко-го) и Хендрика ван Балена. С 1613 г. работал в мастерской Рубенса, часто выполнял в его картинах изображения животных и растений.

¹²³ *Вольфганг-Вильгельм, пфальцграф Баварский, герцог Нейбургский* (1578—1653) — большой почитатель таланта Рубенса.

¹²⁴ *Адриан Томас Кей* (1544—1589) — нидерландский портретист. Всю жизнь работал в Антверпене. Учился у своего дяди В. Кея.

Антонио Моро (*Антонис Мор ван Дасхорст*; 1519—1576/77) — выдающийся нидерландский художник-портретист.

¹²⁵ *Антонис ван Дейк* (1599—1641) — знаменитый фламандский портретист. Создан особый тип аристократического парадного портрета. Работал во Фландрии, Италии, Англии. Около 1618—1620 гг. работал в мастерской Рубенса.

¹²⁶ Сюжет взят из книги известнейшего древнеримского историка и философа Тита Ливия (59 г. до н. э. — 17 г. н.э.) «От основания города» (VIII, 6 — 10). Во время латинской войны 340 г. до н. э. командующими римскими войсками были Тит Манлий Торкват и Публий Деций Мус. Перед решающей битвой Деций Мус видел сон: боги требовали, чтобы один из предводителей римлян был принесен в жертву ради победы. Во время боя Деций Мус бросился в гущу сражения и погиб, а латинское войско, не выдержав натиска римлян, обратилось в бегство.

¹²⁷ *Абрахам Ортелиус* (или *Ортелиус*; 1527—1598) — фламандский картограф. В 1570 г. издал в Амстердаме географический атлас мира с пятьюдесятью тремя картами и подробными географическими текстами.

¹²⁸ *Сэр Дедли Карлтон* — с 1610 г. английский посланник в Венеции, затем в Гааге и Париже. Составил прекрасную художественную коллекцию.

¹²⁹ *Джордж Вильерс, герцог Бекингем* (1594—1628) — фаворит и министр Иакова I и Карла I. Адмирал английского флота. Коллекционер.

¹³⁰ *Франс Питерсен ван Греббер* (1573—1649) — гарлемский художник, мастер группового портрета.

¹³¹ Из письма к Карлону от 17 марта 1618 г.

¹³² Из письма к Карлону от 12 мая 1618 г.

¹³³ *Ганс Роттенхаммер* (1564—1625) — немецкий живописец, представитель позднего маньеризма. Писал небольшие картины на меди на религиозные и мифологические сюжеты.

¹³⁴ *Амброзиус Боссхарт* (? — 1645) — нидерландский художник-натюрмортист. Работал между 1588—1640 гг. в Мидделбурге, Антверпене и Утрехте.

¹³⁵ *Гиллис ван Конинкслоо* (1544—1607) — знаменитый антверпенский пейзажист. Учился у Питера ван Альста и Гиллиса Мостарта.

¹³⁶ *Питер Артсен* (1508/9—1575), *Иоахим Бейкелар* (1533—1573) — нидерландские художники-жанристы XVI в.

¹³⁷ *Пауль де Вос* (1595—1678) — известный фламандский анималист. Работал в Антверпене вместе со Снейдерсом и Рубенсом.

¹³⁸ *Ян Вилденс* (1586—1635) — антверпенский пейзажист. Некоторое время работал у Рубенса.

Люкас ван Юден (1595—1672) — антверпенский пейзажист. Помощник Рубенса.

¹³⁹ *Альбрехт Дюрер* (1471—1528) — великий немецкий живописец, гравер, рисовальщик. Крупнейший представитель культуры Возрождения в Германии.

¹⁴⁰ *Питер Саутман* (ок. 1580—1657) — фламандский художник, гравер. Помощник Рубенса.

¹⁴¹ *Люкас Ворстерман* (1593—1675) — фламандский гравер по меди. Работал под руководством Рубенса до 1622 г.

¹⁴² Из письма к ван Веену, написано в Антверпене 23 ноября 1619 г.

¹⁴³ Из письма к герцогу Вольфгангу-Вильгельму Баварскому, написано в Антверпене 11 октября 1619 г.

¹⁴⁴ *Бассано* (*Якопо да Понте*; ок. 1517/18—1592) — венецианский живописец позднего Возрождения. Испытал влияние Пармиджанино, Л. Лотто, Тициана.

¹⁴⁵ *Томас Говард, граф Арундел* (1580—1646) — один из самых знаменитых коллекционеров XVII в. Маршал Англии.

¹⁴⁶ *Витрувий* — римский архитектор и инженер второй половины I в. до н. э. Известен как автор «Де-

сяти книг об архитектуре» — единственного полного античного трактата по архитектуре, дошедшего до нас.

Виньола (Джакомо да Бароцци; 1507—1573) — итальянский теоретик архитектуры и архитектор. Представитель искусства позднего Возрождения.

¹⁴⁷ *Игнатий Лойола (1491—1556)* — испанский идадьго. Изучал богословие в Алкале, Саламанке и Париже. В 1540 г. образовал новый монашеский орден — иезуитов. Канонизирован в 1621 г.

¹⁴⁸ Испанский король Филипп IV вступил на престол в 1621 г. в возрасте шестнадцати лет. Фактическое управление страной осуществлял граф Оливарес.

¹⁴⁹ *Дон Гаспар Гусман, граф Оливарес (1587—1645)* — испанский государственный деятель, министр двора Филиппа IV. С 1630 г. президент тайного совета.

¹⁵⁰ *Алонсо де ла Куэва, маркиз де Бедмар (1572—1655)* — кардинал, посол Филиппа IV при дворе эрцгерцога Альберта и Изабеллы в 1618—1629 гг.

¹⁵¹ *Антони Перрено де Гранвелла (1517—1586)* — кардинал, главный советник правительницы Маргариты Пармской.

¹⁵² Из письма к Трамбелу, написано в Антверпене 13 сентября 1621 г.

¹⁵³ Из письма к ван Веену, написано в Антверпене 23 ноября 1619 г.

¹⁵⁴ Из письма к ван Веену, написано в Антверпене 30 апреля 1622 г.

¹⁵⁵ *Клод Можж, аббат де Сент-Амбруаз (ок. 1600—1653)* — один из французских коллекционеров XVII в., казначей Марии Медичи, ее советник по вопросам искусства.

¹⁵⁶ *Саломон де Бросс (1592? — 1626)* — французский архитектор. Работал при дворе Генриха IV и Марии Медичи.

- ¹⁵⁷ Из письма к Трамбелу от 13 сентября 1621 г.
- ¹⁵⁸ *Людвик XIII (1601—1643) — король Франции.*
- ¹⁵⁹ *Арман дю Плесси де Ришелье (1585—1648) — всемогущий министр Людовика XIII, кардинал, выдающийся государственный деятель Франции.*
- ¹⁶⁰ *Карл I Стюарт (1600—1649) — король Англии.*
- ¹⁶¹ *Юст ван Эгмонт (1610—1674), Теодор ван Тюдден (1606—1676), Якоб Мурманс — ученики Рубенса, помогавшие ему в работе над галереей Медичи в Париже.*
- ¹⁶² В 1622 г. в Антверпене Рубенс издал со своим предисловием по-итальянски альбом с зарисовками фасадов, планов и разрезов генуэзских дворцов — «*Palazzi Moderni di Genova*».
- ¹⁶³ *Никола-Клод-Фабри де Пейреск (1580—1637) — выдающийся французский ученый, советник парламента в Эксе. Вел переписку со многими деятелями культуры Европы.*
- ¹⁶⁴ *Симон Вуэ (1590—1649) — французский живописец, яркий выразитель тенденций искусства барокко во французской живописи.*
- ¹⁶⁵ *Франческо Аполлодоро — итальянский живописец второй половины XVI в.*
- ¹⁶⁶ *Паламед-Фабри де Валаве — брат Пейреска, один из корреспондентов Рубенса.*
- ¹⁶⁷ *Теофиль де Вио (1590—1626) — известный французский писатель, автор поэмы «Пирам и Тисба», кальвинист и вольнодумец, был обвинен в 1619 г. в издании безбожных сочинений, за что изгнан из Франции и находился два года в Англии. В 1622 г. издал свой «Сатирический Парнас», чем навлек на себя гнев иезуитов и был осужден на смертную казнь.*

¹⁶⁸ Из письма к Валаве, написано в Антверпене 10 января 1625 г.

¹⁶⁹ Анна Австрийская (1601—1666) — старшая дочь Филиппа III Испанского, с 1615 г. супруга Людовика XIII, королева, а впоследствии становится регентшей Франции.

¹⁷⁰ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к инфанте Изабелле, написано 15 марта 1625 г.

¹⁷¹ Балтазар Жербье (1591 (?) — 1667) — фламандский живописец и миниатюрист. Занимался политикой. Был тайным агентом герцога Бекингема.

¹⁷² Иаков I Стюарт (1566—1625) — король Англии.

¹⁷³ Арминиане — секта, образовавшаяся в период двенадцатилетнего перемирия (1609—1621) и расходившаяся с ортодоксальным кальвинизмом. Основатель секты — богослов Арминий (Якоб Харменс; 1560—1609).

Гомаристы — последователи учения Гомардса (Франс Гомар; 1563—1641), профессора богословия Лейденского университета.

В 1618—1619 гг. Генеральным синодом в Дордрехте учение арминиан было осуждено как ересь.

¹⁷⁴ Иост ван ден Вондел (1587—1679) — нидерландский поэт. Писал сатиры, трагедии, переводил псалмы, поэмы Овидия и Вергилия.

¹⁷⁵ Фредерик Хендрик Оранский — штатгальтер Голландии с 1625 по 1647 г.

¹⁷⁶ Анри де ла Тур д'Овернь, виконт де Тюренн (1611—1675) — знаменитый полководец Франции.

¹⁷⁷ Из письма к Валаве, написано в Брюсселе 19 сентября 1625 г.

¹⁷⁸ Из письма к Валаве, написано в Брюсселе 28 ноября 1625 г.

¹⁷⁹ Иоганн Церклас, граф Тилли (1559—1639) — знаменитый полководец Тридцатилетней войны (1618—1648).

Альберт Венцеслав Евгений Валленштейн (1583—1634) — знаменитый полководец Тридцатилетней войны. Главнокомандующий имперских войск.

¹⁸⁰ Ла-Рошель — цитадель гугенотов, центр протестантской оппозиции до 1628 г., когда была взята королевскими войсками после упорной защиты.

¹⁸¹ Из письма к Валаве, написано в Лакене 26 декабря 1625 г.

¹⁸² Из письма к Валаве, написано в Лакене 9 января 1626 г.

¹⁸³ Из письма к Валаве, написано в Лакене 26 декабря 1625 г.

¹⁸⁴ Из письма к Валаве, написано в Брюсселе 20 февраля 1626 г.

¹⁸⁵ Цитаты из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 15 июля 1626 г.

¹⁸⁶ Алессандро Скалья, аббат де Стаффарде — посланник герцога Савойского в Испании и во Франции. Тонкий и хитрый политик.

¹⁸⁷ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Жербье, написано в Антверпене 19 мая 1627 г.

¹⁸⁸ Дон Диего Мессиа, маркиз Леганьес — зять Спинолы, двоюродный брат Оливареса. С 1627 г. испанский посланник в Брюсселе.

¹⁸⁹ Из письма к Жербье, написано в Антверпене 18 сентября 1627 г.

¹⁹⁰ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Жербье, написано в Антверпене 18 сентября 1627 г. В этот день Рубенс написал Жербье несколько писем.

¹⁹¹ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 1 июля 1627 г.

¹⁹² Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 12 августа 1627 г.

¹⁹³ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 14 октября 1627 г.

¹⁹⁴ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 21 октября 1627 г.

¹⁹⁵ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 25 ноября 1627 г.

¹⁹⁶ Из письма к герцогу Бекингему, написано в Антверпене 18 сентября 1627 г.

¹⁹⁷ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 22 апреля 1627 г.

¹⁹⁸ *Гевартиус* (*Гаспар Гевартс*; 1593—1666) — фламандский ученый, государственный секретарь Антверпена. Автор неопубликованных комментариев к сочинениям Марка Аврелия, римского философа и императора II в. н. э.

¹⁹⁹ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 13 января 1628 г.

²⁰⁰ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 27 января 1628 г.

²⁰¹ Эту фразу Рубенс приводит в письме к Восбергену, написано 18 марта 1628 г.

²⁰² Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 27 апреля 1628 г.

²⁰³ Из письма к маркизу Спиноле, написано в Брюсселе 30 марта 1628 г.

²⁰⁴ Из письма к Жану Дюпюи, брату Пьера, написано в Антверпене, 20 июля 1628 г.

²⁰⁵ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене 10 августа 1628 г.

²⁰⁶ Из письма к Пейреску, написано в Мадриде 7 декабря 1628 г.

²⁰⁷ *Мигель де Сервантес-и-Сааведра* (1547—1616) — великий испанский писатель. Автор «Дон Кихота», целого ряда пьес, новелл, трагедий.

²⁰⁸ *Лопе де Вега* (1562—1635) — великий драматург, создатель национальной испанской драмы.

²⁰⁹ *Тирсо де Молина* (*Габриель Теллес*; 1572—1648) — один из крупнейших испанских драматургов.

²¹⁰ *Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса* (ок. 1580—1639) — известный испанский драматург. Создатель реалистической «комедии характеров».

Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) — замечательный представитель испанской литературы «золотого века».

²¹¹ *Луис де Гонгора-и-Арготе* (1561—1627) — известный испанский поэт, создатель литературного направления, отличавшегося изысканностью и вычурностью стиля.

²¹² *Франсиско де Кеведо-и-Виллегас* (1580—1645) — знаменитый испанский сатирик.

²¹³ *Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес* (1599—1660) — гениальный испанский художник-реалист.

²¹⁴ *Франсиско Эррера Старший* (1576—1656) — испанский живописец, гравер, медальер. Один из крупнейших реалистов севильской школы.

Франсиско Пачеко (1564—1654) — испанский живописец, рисовальщик и теоретик искусства.

²¹⁵ *Хосе Рибера*, прозв. *Спаньолетто* (ок. 1591—1652) — выдающийся испанский живописец и гравер. Мастер реалистического направления. Работал в Неаполе.

²¹⁶ *Эль Греко* (*Доменико Теотокопули*; 1541—1614) — знаменитый испанский живописец, грек по происхождению.

²¹⁷ *Хуан Пантоха де ла Крус* (1551—1608) — испанский художник, ученик Алонсо Санчеса Коэльо.

Алонсо Санчес Козльо (ок. 1531—1588) — испанский живописец. Создавал картины на религиозные сюжеты.

Бартоломео I Гонсалес-и-Серрано (1564—1627) — испанский живописец.

Франсиско Сурбаран (ок. 1598—1664) — выдающийся испанский художник. Писал картины на религиозные сюжеты, портреты, натюрморты.

²¹⁸ Из письма к Гевартиусу, написано в Ауденарде 29 декабря 1628 г.

²¹⁹ Вильям Шекспир (1564—1616) — великий английский поэт, один из величайших драматургов мира.

²²⁰ Чемпен, Джон Флетчер (1579—1625), Бенджамин Джонс (1584—?), Мессинджер — английские драматурги времени Шекспира.

²²¹ Ганс Гольбейн Младший (1497/98—1543) — великий немецкий живописец, гравер, рисовальщик эпохи Возрождения. Работал в Аутсбурге, Базеле и Лондоне.

²²² Айниго Джонс (1573—1651/52) — выдающийся английский архитектор и театральный декоратор.

²²³ Корнелис ван Дреббел (1572—1634) — голландский физик и механик, изобретатель микроскопа и термометра, автор идеи проекта подводной лодки.

²²⁴ Никколо ди Бернардо Макиавелли (1469—1527) — итальянский политический деятель, мыслитель и писатель.

²²⁵ Из письма к Пейреску, написано в Лондоне 3 августа 1629 г.

²²⁶ Джон Селден (1584—1654) — английский юрист и государственный деятель.

²²⁷ Из письма к Гевартиусу, написано в Лондоне 15 сентября 1629 г.

²²⁸ Из письма к инфанте Изабелле, написано в Лондоне 24 ноября 1629 г.

²²⁹ Из письма к Оливаресу, написано в Лондоне 14 декабря 1629 г.

²³⁰ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене в октябре (?) 1630 г.

²³¹ Из письма к Пейреску, написано в Антверпене в августе 1630 г.

²³² Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене в октябре (?) 1630 г.

²³³ Из письма к Дюпюи, написано в Антверпене в октябре (?) 1630 г.

²³⁴ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Оливаресу, написано в Монсе 1 августа 1631 г.

²³⁵ Приведенные цитаты из письма к Жербье, написано в Антверпене 12 апреля 1632 г.

²³⁶ Из письма к инфанте Изабелле, написано в Антверпене 11 мая 1632 г.

²³⁷ *Шарль де Круа, герцог Арсхот* — фламандский политический деятель и коллекционер.

²³⁸ Из письма к Арсхоту, написано в Антверпене 29 января 1633 г.

²³⁹ *Эрициус Путеанус* (1574—?) — нидерландский ученый-гуманист, ученик Юста Липсия, профессор университета в Лувене.

²⁴⁰ *Густав II Адольф* — король Швеции в 1611—1632 гг.

²⁴¹ *Пауль Понтиус* (1603—1658) — фламандский художник и гравер. Работал для Рубенса, жил у него с 1624 по 1631 г.

²⁴² *Кристоф Егер* (1596—ок. 1652/53) — известный антверпенский гравер по дереву, работал для Рубенса.

²⁴³ Эта и вышеприведенные цитаты из письма к Пейреску, написано в Антверпене 18 декабря 1634 г.

²⁴⁴ *Якоб Иорданс* (1593—1678) — знаменитый фламандский живописец. Ученик А. ван Ноорта. Около 1617 г. стал работать с Рубенсом.

Корнелис де Вос (1584—1651) — один из известнейших портретистов Фландрии.

Эразм Квеллин (1607—1678) — фламандский живописец, ученик Рубенса.

Теодор Ромбоутс (1597—1637) — антверпенский живописец, ученик А. Янсенса.

Корнелис Схют I (1597—1655) — фламандский художник, ученик и последователь Рубенса.

Ян ван Бален (1611—1654), *Хендрик ван Бален* (1623—1661) — фламандские художники, сыновья Хендрика ван Балена (см. прим. 113).

²⁴⁵ *Ханс ван Милдерт* — фламандский скульптор, родился в Кенигсберге, поселился в Антверпене и работал с Рубенсом по украшению алтаря церкви св. Карла Борромея в Антверпене.

Хубреخت ван ден Эйнде (? — 1661) — фламандский художник и архитектор.

²⁴⁶ Из письма к Пейреску, написано в Антверпене 16 марта 1636 г.

²⁴⁷ *Оттавио Пикколомини* (1599—1656) — германский имперский полководец периода Тридцатилетней войны.

²⁴⁸ Из письма к Пейреску, написано в Антверпене 16 августа 1635 г.

²⁴⁹ Из письма к Пейреску, написано в Антверпене 16 марта 1636 г.

²⁵⁰ *Вишлем ван Хахт* (1593—1623) — нидерландский художник, сын Тобиаса Верхахта, ему принадлежит картина «Визит эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы к Корнелису ван дер Гесту», где изображена коллекция ван дер Геста и где можно увидеть среди других картины Рубенса.

²⁵¹ *Якоб Гриммер* (ок. 1526—1590) — известный нидерландский пейзажист.

²⁵² *Квентин Массейс* (или *Метсис*; 1465/66—1530) — выдающийся нидерландский живописец-романист. Писал религиозные, жанровые композиции, портреты. Работал в Антверпене.

Иос ван Клеве (*Иос ван дер Беке*; ок. 1485 — ок. 1541) — крупный нидерландский живописец. Мастер алтарных композиций, портретов.

Ян Мостарт (ок. 1475—1555/56) — нидерландский художник, работал в Брюсселе, Мехельне, Харлеме. Сыновья Яна Мостарта *Франс* (1525—1556) и *Гилберт* (1525—1601) работали в Антверпене.

²⁵³ *Адриан Браувер* (1605/6—1638) — знаменитый фламандский живописец и график, крупнейший мастер бытового жанра. Учился у Ф. Хальса.

²⁵⁴ *Франс Хальс* (между 1580/85—1666) — гениальный голландский художник-портретист.

²⁵⁵ *Иос ван Красбек* (1605—1654/61) — фламандский живописец, находился под влиянием Браувера.

²⁵⁶ *Карел ван Мандер* (1548—1606) — нидерландский живописец, писатель и теоретик искусства. Его «Книга живописцев» увидела свет в 1604 г.

²⁵⁷ *Иероним Босх* (*Иероним ван Акен*; 1460/64—1530) — выдающийся нидерландский художник, жил и работал в Гертогенбосхе.

²⁵⁸ Из письма к Гелдорпу, написано в Антверпене 15 июля 1637 г.

²⁵⁹ Из письма к Гелдорпу, написано в Антверпене 2 апреля 1638 г.

²⁶⁰ *Виллем Паннеелс* (1600 — после 1632), *Абрахам ван Дипенбек* (1596—1675), *Ян ван ден Хукке* (1611—1651) — фламандские художники, ученики и помощники Рубенса.

²⁶¹ Юст Сустерманс (1597—1681) — один из лучших фламандских портретистов. Придворный художник тосканских герцогов Фердинандо II и Козимо VI.

²⁶² Из письма к Сустермансу, написано в Антверпене 12 марта 1638 г.

²⁶³ Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. — 17 г. н. э.) — один из самых знаменитых римских поэтов. Его книга «Метаморфозы» была для Рубенса главным источником, откуда он брал сюжеты для своих произведений.

²⁶⁴ Ян Коссиус (1600—1671) — фламандский художник, ученик Корнелиса де Воса.

Ян ван Эйк, Петер Сеймонс — ученики Рубенса.

²⁶⁵ Эразм Роттердамский (Герхард Герхардс; 1465/66—1536) — один из крупнейших северных гуманистов эпохи Возрождения, автор сатиры «Похвала Глупости».

Франсуа Рабле (1483/94—1553) — великий французский писатель, ученый-гуманист. Один из крупнейших представителей эпохи Возрождения.

²⁶⁶ Жак Калло (ок. 1592—1635) — знаменитый французский гравер и рисовальщик. Один из основоположников реалистического направления во французском искусстве XVII в.

²⁶⁷ Из письма к Сустермансу, написано в Антверпене 12 марта 1638 г.

²⁶⁸ Люкас Файдербе (1617—1697) — крупнейший фламандский архитектор и скульптор, работал по слоновой кости. Любимый ученик Рубенса.

²⁶⁹ Из письма к Файдербе, написано в Стене 17 августа 1638 г.

²⁷⁰ Мартин Тромп (1597—1653) — известный голландский флотоходец, адмирал.

²⁷¹ *Франсуа Дюкенуа* (1594—1642) — знаменитый фламандский скульптор. Работал в Риме по украшению собора св. Петра.

²⁷² Из письма к Дюкенуа, написано в Антверпене 17 апреля 1640 г.

²⁷³ Из рекомендации Файдербе, написано в Антверпене 5 апреля 1640 г.

²⁷⁴ Из письма к Файдербе, написано в Антверпене 9 мая 1640 г.

²⁷⁵ *Джироламо Муциано* (1528—1592) — итальянский художник. Ученик Джулио Романо. В Венеции находился под влиянием Тициана, в Риме — под влиянием Микеланджело.

²⁷⁶ *Гуго ван дер Гус* (ок. 1440—1482) — великий нидерландский художник XV в.

Виллем Кей (1520—1568) — нидерландский живописец, родился в Бреде, учился у Ламберта Ломбарда в одно время с Ф. Флорисом.

Лука Лейденский (1494—1533) — крупнейший нидерландский живописец и гравер XVI в., один из основоположников жанровой живописи в Нидерландах.

Ян Сандерс ван Хемессен (ок. 1500—ок. 1566) — нидерландский художник. Мастер религиозных и жанровых композиций.

Ян ван Скорел (1495—1562) — нидерландский живописец, романист, ученик Я. Госсарта. Работал в Утрехте.

²⁷⁷ *Перуджино* (Пьетро Вануччи; ок. 1450—1523) — итальянский художник, главный представитель умбрийской школы XV в. Учитель Рафаэля.

Херри мет де Блес (прозв. Херри с хохолком, или *Чиветта* — «Сова» по-итальянски; ок. 1480—1550) — нидерландский художник, мастер пейзажа с религиозными сценами.

²⁷⁸ *Симон де Вос* (1603—1676) — фламандский живописец и архитектор, писал исторические и жанровые композиции. Работал в Антверпене.

Герард Сегерс (1591—1651) — фламандский художник. Учился у А. Янсенса. Был в Риме, изучал Караваджо. В Антверпене находился под большим влиянием Рубенса.

Франсуа Эйкенс (1601—1693) — фламандский художник. Писал цветы, фрукты, натюрморты.

Себастьян Вранкс (1573—1647) — фламандский художник, мастер батальных сцен. Работал в Антверпене.

Якоб ван Эс (? — 1666) — фламандский живописец, мастер натюрморта. Работал в Антверпене, где стал мастером в 1617 г.

²⁷⁹ *Антони Паламедес* (1601—1673) — голландский живописец. Мастер жанровых сцен и портрета.

Корнелис ван Пулебург (1586—1667) — голландский живописец, представитель италянизирующего направления в голландском искусстве.

Вилем Клас Хеда (1594—1680/82) — голландский художник, прославленный мастер натюрморта.

Ян Порселис (до 1585—1632) — голландский живописец-маринист.

Симон де Влигер (ок. 1600—1653) — голландский пейзажист.

²⁸⁰ *Давид Рейкарт* (1612—1661) — фламандский художник-жанрист.

²⁸¹ *Каспар де Крайер* (1584—1669) — фламандский художник, находился под влиянием Рубенса и ван Дейка. Ученик Рафаэля де Кокси в Брюсселе.

²⁸² *Отто Шперлинг* (1602—1681) — датский врач; посетил мастерскую Рубенса в 1621 г. и оставил описание этого посещения в автобиографии.

²⁸³ *Роже де Пиль* (1635—1709) — французский теоретик искусства, вдохновитель течения «рубенсизмов», автор книги «Conversations sur la Connaissance de la Peinture», Paris, 1677, и других.

²⁸⁴ *Плутарх* (ок. 46—120 г. н. э.) — знаменитый греческий философ, моралист и историк.

²⁸⁵ *Эжен Фромантен* (1820—1876) — французский художник и писатель; автор известной книги «Старые мастера», посвященной живописцам Голландии и Фландрии.

²⁸⁶ *Маттиас Грюневальд* (или *Матис Готхарт-Нитхарт*; после 1460—1528) — выдающийся немецкий живописец эпохи Возрождения.

Послесловие

Имя автора этой книги — бельгийского писателя Роже Авермата — широко известно у него на родине и за ее пределами. Его перу принадлежат романы, повести, новеллы, пьесы, стихотворения, инсценировки для радио и телевидения. Но, пожалуй, наибольшей популярностью пользуются книги Р. Авермата, посвященные изобразительному искусству, главным образом художникам его страны. Выступления Роже Авермата в качестве художественного критика сыграли важную роль в развитии современного бельгийского искусства. Среди его литературных произведений в первую очередь следует назвать «Легенду о маленьком короле», «Десять старых песен прекрасной Фландрии», «Вильгельм Молчаливый», «Ламораль д'Эгмонт», «Морские гезы, или Рождение нации», среди искусствоведческих — «Рембрандт и его время», «Рубенс и его время», «Джеймс Энсор», «Рик Ваутерс», «Франс Мазереель», «Пермеке», «Искусство умерло — искусство живет!» и многие другие.

Роже Авермат родился в 1893 году в Антверпене. Литературная карьера писателя началась в 1919 году, когда он начал публиковать свои произведения в основанном им журнале «Люмьер» («Свет»). Один из номеров журнала за июнь — июль 1922 года был полностью посвящен России. В 1926 году Р. Авермат основал Институт прикладного искусства и был его директором до 1968 года. Он завоевал славу также как блестящий лектор. Роже Авермат является членом Королевской Академии художеств, кавалером нескольких орденов. Его книги удостоивались премий в Бельгии и Франции.

Роже Авермат написал книгу о Рубенсе с той живостью и темпераментом, которые обычно отличают его писательский стиль. Он сангвиник и оптимист, что ощущается в общем эмоциональном строе повествования, он истинный фламандец, влюбленный в свою страну, вспоминающий прошлое с чувством глубокой заинтересованности в ее настоящей судьбе. Он создал увлекательную повесть о жизни своего соотечественника, сделав попытку незаметно перенести нас, своих читателей, в XVII столетие и заставить пережить все важнейшие перипетии этой столь необычной человеческой судьбы.

Книга Р. Авермата о Рубенсе не является исследованием творчества художника, хотя автор, естественно, часто касается этой темы, — ее, скорее, можно назвать лирической биографией великого человека, увиденного, согласно утверждению автора, якобы таким, каким он был на самом деле, лишенным ореола легенды, то есть в совокупности черт добра и зла, противоречий и сложностей, недостатков и достоинств. Это явно сочинение писателя, а не исследование историка искусства, а потому субъективный домысел и полет воображения играют здесь большую роль, нежели строгая взыскательность и объективность суждения, являющиеся неотъемлемым и неперенным условием всякого научного труда.

За последнее столетие в самой Бельгии можно наблюдать целую плеяду ученых-рубенистов, посвятивших себя целиком изучению творчества гениального соотечественника, начиная с М. Росеса и кончая крупнейшими исследователями наших дней, такими, как Р. д'Юлст и Ф. Бодуэн. Авермат ставит перед собой совсем иные задачи.

Известный бельгийский беллетрист увлекся несравненно более, нежели анализом творчества, своеобразием пройденного Рубенсом жизненного пути, яркой необычностью его судьбы, психологической подоплекой действий, поступков, решений, раскрытием человеческой сущности художника в многообразии форм проявления его духовной жизни и характера. Р. Авермат придерживается в основном строго проверенных фактов в этом сочинении, которое адресовано, несомненно, самому широкому читателю. Он использовал большое число документов, связанных с жизнью великого фламандского живописца, которая легко может быть прослежена благодаря его переписке и суждениям о нем писателей XVII столетия. И хотя в биографии Рубенса имеются некоторые неясности, в целом сохранившиеся сведения дают достаточный материал для восстановления как творческого, так и духовного облика выдающегося деятеля XVII века, прославившегося как на поприще искусства, так и политической деятельности. Однако, желая разрушить одну легенду, Авермат неизбежно создает другую, делая иногда выводы о Рубенсе-человеке, страдающие некоторой упрощенностью и предвзятостью, явно субъективным отношением. Задача, им разрешаемая, — сбросить ореол легенды, образовавшийся вокруг знаменитого человека, оказалась чревата последствиями, виновником которых в известной мере является он сам. Вызванный из небытия, как бы оживший образ вынужден жить по законам, ему, без сомнения, определенным и предписанным самим волшебником — писате-

лем. Отсюда спорность этого образа. Тем не менее Авермат умеет убеждать не только своим красноречием, но и искренностью своей веры в правоту своего метода и приемов. И все-таки сформулированная им цель — показать великого художника в положении обычного человека и сделать его тем самым более близким и понятным всем, — тенденция, получившая ныне широкое распространение, для нас является не совсем убедительной, по нашему суждению, не приносящей самого главного — драгоценных плодов сопричастия к духовному миру гения. Рассказывать о частной жизни гениального человека, а всякий подобный разговор непременно включает момент оценки, искать, обнаруживать его слабости, уличать в тщеславии — занятие трудное и неблагодарное и зачастую не дающее плодотворных результатов. В этой части работа Авермата вызывает у автора послесловия серьезные возражения. Более всего это касается разбора политической и дипломатической деятельности художника, то есть той области, где часто невозможны прямолинейные морально-нравственные оценки, а тем более упреки, делаемые несколько столетий спустя.

Рубенс был наделен сильным умом, необыкновенной политической зрелостью, трезвым видением сути исторических ситуаций и реальных возможностей современников. Его письма полны беспристрастных и точных оценок, пронизаны чувством горечи и возмущения тем, что судьбы мира находятся в руках «юнцов», молодых и бездарных королей Франции, Испании и Англии — Людовика XIII, Филиппа IV, Карла I. Он принимает активное участие в дипломатической деятельности — по требованию эрцгерцогини Изабеллы, и не из тщеславия, а потому, что во Фландрии не оказывается более умного, способного и дальновидного политика, обладающего не только подлинной и бескорыстной заинтересованностью в судьбе своей страны, но и всеми данными для такого рода дела. Награды же, им полученные, в том числе дворянство, ничтожны для человека такого масштаба, как он, и, может быть, впервые были даны за истинные заслуги. Легенда о Рубенсе, сложившаяся в XVIII веке и во многом опиравшаяся на домыслы его поздних биографов, к сожалению, существующая и по сей день, на самом деле ошибочна там, где она рисует великого художника баловнем судьбы, вытянувшим счастливый жребий, уничтожая истинный облик великого труженика, человека гигантского трудолюбия и работоспособности, обладавшего невероятной волей, собранностью и самодисциплиной. Принято богатство Рубенса ставить ему чуть ли не в вину, забывая, что он добыл его собственными руками.

Иногда пишут о нем как о буржуазном выскочке, человеке неистощимого честолюбия, жадно стремившегося к славе. Часто в тоне чуть ли не осуждающего упрека рассказывается о том, как он привлек к сотрудничеству многих талантливых живописцев, хотя не только у Рафаэля и многих итальянских мастеров, но и у антверпенских живописцев XVI столетия были большие мастерские. И если он дорого ценил свой труд, то последний стоил того, и Рубенс, будучи, по существу, свободным художником, ценя превыше всего свою независимость, требовал настоящего уважения к своему ремеслу живописца и высшей его оценки.

В феодальном мире XVII столетия с его сословными пред-
рассудками и сложно разветвленной иерархией ценностей, где принимались во внимание лишь заслуги происхождения, где презирали всяческую деятельность, кроме придворной и военной, Рубенс занял по праву своей одаренности, по уму и личным качествам одно из видных мест, с гордостью и благородством отстаивая достоинство человека творческого труда. И возможно ли измерять поистине ненасытную жажду творчества, которой был одержим Рубенс, мерой удовлетворенного тщеславия или стремления к деньгам и славе? Подобные свойства, как правило, обычны для заурядных людей и ценятся лишь посредственностями, и если бы они были главными в его натуре, то проявились бы с неумолимой жестокостью и явностью в искусстве, которое, как чуткий барометр, улавливает и выдает пустоту, фальшь, недобросовестность. Делец и сребролюбец никогда не смог бы внушить нам то мощное чувство щедрости и радости жизни, ее широты и полнокровности, ее бесценной свободной сущности, которые мы ощущаем перед картинами Рубенса. Высокое этическое содержание искусства является лучшей характеристикой нравственного мира его создателя.

К счастью, Роже Авермат оказался в плену неотразимого обаяния ума и таланта Рубенса настолько, что не смог осуществить свой первоначальный замысел до конца.

* * *

Рубенс родился в Зигене 28 июня 1577 года в семье бежавших от испанского произвола потомственных жителей Антверпена. Великие тяготы и испытания начались для его родины десятилетие назад с восстания иконокластов-протестантов, разгромивших католические церкви и уничтоживших множество предметов культа, в том числе и живописные алтари. Приверженцы широко распространившейся в Нидерландах протестантской веры стремились подорвать и уничтожить влияние католической церкви, оплотом которой в Европе был испанский

абсолютизм. Этот взрыв народного возмущения, принявшего религиозную окраску, был вызван бесчинствами испанских административных властей, попранием законных прав и чувства национального достоинства свободолюбивого нидерландского народа.

Нидерланды входили в состав империи Габсбургов с 1482 года, после смерти Марии Бургундской, последней представительницы прежде правившего страной рода герцогов Бургундских. Супруг Марии Бургундской Максимилиан I Габсбург оказался новым фактическим правителем страны, а также был избран германским императором. Его сын Филипп I Красивый женился на Хуане Безумной, единственной дочери Фердинанда Кастильского и Изабеллы Арагонской, и стал королем Испании. Его внук, испанский король и германский император Карл V, знаменитый полководец, расширил владения своей империи настолько, что появилось крылатое выражение о ее обширности — «в ней никогда не заходит солнце». Отрекшись от престола в 1555 году, Карл V передал своему сыну Филиппу II владение Испанией и Нидерландами, в то время как его брат Фердинанд получил титул императора и власть над немецкими землями.

Габсбурги проводили политику подавления национальных интересов независимых богатых городов Нидерландов. На протяжении первой половины XVI века повсюду росло недовольство и протест против уничтожения городских привилегий, введения тяжелых, обременительных налогов, экономической дискриминации страны. Карл V неоднократно расправлялся в Нидерландах с народными волнениями, которые усилились после воцарения Филиппа II. Еще более жестоко, чем его отец, этот безжалостный фанатик и изувер преследовал еретиков-протестантов, подвергая массы людей пыткам и казням. Особенно террор усилился в 1567 году, когда в страну пришел с войском «кровавый герцог» Альба и последовала цепь жестоких указов, репрессий, уничтожений. Вот тогда Ян Рубенс со своей еще немногочисленной семьей вынужден был покинуть Антверпен. Его жена и дети возвратились на родину только после его смерти и окончательно поселились в Антверпене в феврале 1589 года. Петер Пауль Рубенс учился недолго в школе Р. Вердонка, где, по всей видимости, были закреплены его знания латыни, истории, древней литературы, первым знакомством с которыми он был обязан, вне всякого сомнения, своему высокообразованному отцу. Вполне допустимо предположение, что обучение рисованию он начал еще в детстве у своего старшего брата Яна Баптиста, который в Кельне в 1583 году был записан как ученик живописца, а в

1586 году уехал в Италию; сведения о нем прекращаются после 1601 года. По собственному признанию Рубенса, он копировал в детстве гравюры Т. Штиммера, был увлечен А. Дюрером, Г. Гольбейном. Ныне известны его ранние рисунки с Бургкмайера, Бальдунга Грина, Вайдица. В 1590 году он ненадолго стал пажом графини Лалэнг. У многих невольно встает перед глазами образ Керубино, и пребывание у графини Лалэнг представляется особой школой хороших манер, чуть ли не благом, свалившимся на плебей Рубенса, который на самом-то деле, по словам его же матери, был вынужден с ранних пор зарабатывать себе на жизнь, как и его брат Филипп.

В 1591 году Рубенс начинает обучение живописи у Тобиаса Верхахта, пейзажиста, затем вскоре переходит в мастерскую Адама ван Ноорта, следующие же четыре года проводит у Отто ван Веена, известного в то время художника. Сама смена учителей говорит о неудовлетворенности быстро развивающегося таланта юноши, жаждущего все большего раскрытия тайн и навыков живописного мастерства. И действительно, каждый последующий из этих художников оказывался одареннее и образованнее предыдущего и, стало быть, мог больше дать ученику, ищущему широких и основательных знаний. Вне всякого сомнения, жадное стремление к совершенству мастерства — это свойство Рубенса, столь определяющее его натуру (достаточно вспомнить, как он, будучи уже в зените славы, делал для себя копии с Тициана), проявилось уже в раннюю пору творческого становления. Уже семнадцатилетним юношей Рубенс оказывается у Отто ван Веена, обладавшего обширными познаниями в искусстве, проводшего пять лет в Риме, стало быть, входившего в кружок антверпенских «романистов», большого знатока античности и итальянского искусства. В период с 1594 по 1600 год их связывает, как кажется, тесная дружба, которая, однако, не возобновляется после возвращения Рубенса из Италии, более того, Отто ван Веен вскоре покинет Антверпен и переселится в Брюссель. Склонный к рассудочной манере, любитель аллегорической живописи, ван Веен возмещал отсутствие большого таланта пространной эрудицией. Ранние произведения Рубенса несут, несомненно, следы его влияния, но они лучше построены и скомпонованы.

Формирование Рубенса происходило в художественной среде Антверпена, имевшей давние и прочные традиции живописного ремесла. Но в 90-е годы XVI столетия Антверпен перестал быть тем выдающимся международным центром, где происходила встреча как бы разных художественных культур благодаря

обилию приезжавших в этот портовый город иноземцев, где свободно уживались разнообразные художественные тенденции, где работало множество мастеров, целые мастерские. Главенствующим направлением в Антверпене в 80—90-е годы стал поздний маньеризм с его пристрастием к аристократическим утонченным образам, наделенным нервной одухотворенностью, и с предпочтением к декоративным цветовым и композиционным решениям. Его главой был Мартин де Вос, известный живописец, пользовавшийся широкой славой в свое время. Любопытно, что Рубенс не пошел или не был взят в его мастерскую, точнее сказать невозможно, — во всяком случае, их пути не скрестились.

В 1598 году Рубенса приняли в гильдию св. Луки с правом быть свободным художником. Возможно, в 1599 году он участвовал в исполнении триумфальных арок по случаю въезда в Антверпен новых наместников Южных Нидерландов — эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы. Руководителем работ был его учитель Отто ван Веен. В этот период Рубенс создает уже самостоятельные произведения, о которых упоминает его мать в своем завещании. Ныне их идентифицировать весьма трудно, однако в последние десятилетия сделано много попыток отыскать эти ранние работы Рубенса и определить их место в его эволюции. Вероятно, около 1599 года была создана картина «Адам и Ева» (Дом Рубенса, Антверпен), которая ныне считается работой молодого Рубенса. В картине преобладает интерес к обнаженному телу, пропорции которого кажутся несколько удлиненными. Она представляет собой живописную копию с гравюры Маркантонио Раймонди, сделанную им с ныне исчезнувшей картины Рафаэля. Выдержанная в холодных, светлых тонах почти эмалевидных, ровно наложенных красок, картина отличается строгой выверенностью линий, контуров, особой старательностью исполнения. Видно, как художник ищет живописно-пластические средства для более убедительной передачи весомости форм и четкого выявления структуры человеческого тела, изменяет на более жанровый характер жест Адама, теперь как бы принимающего на раскрытую ладонь протянутое Евой яблоко, дает иное соотношение фигур и пространства, укрупняя фигуры, уделяет много внимания пейзажу, отличающемуся поразительной тонкостью живописного письма. Из дошедших до нас портретов этого времени с наибольшей достоверностью Рубенсу может быть приписан «Портрет географа» (собрание Лински, Нью-Йорк), датированный 1597 годом и имеющий надпись имени художника на обратной стороне. Он

исполнен под влиянием старой нидерландской портретной традиции, берущей свое начало в творчестве Яна ван Эйка, где главным образом акцентировалась жизненная выразительность лица и рук. В нем также заметно стремление к максимальной объемно-структурной трактовке форм и использование сильной освещенности лица для передачи эффекта блестящей кожи.

В ранний антверпенский период, судить о котором можно пока лишь в наиболее общих чертах из-за небольшого числа обнаруженных живописных работ и рисунков, Рубенс не только освоил традиции нидерландского, северонемецкого и отчасти итальянского искусства, но и создал если не свою манеру, то свое отношение к задачам искусства, которое получит дальнейшее развитие уже в Италии под влиянием современных ему мастеров, античных и художников Возрождения. Его чувство пластики уже в этот период основано на отрицании хрупкой эротической рафинированности модели, излюбленной маньеристами.

Второй период в творчестве Рубенса целиком связан с пребыванием в Италии, куда он отправился 9 мая 1600 года. В Италии Рубенс провел семь лет и примерно около года, с весны 1603 года до весны 1604 года, был в Испании.

Пребывание Рубенса в Италии не было периодом ученичества. Безусловно, Италия формирует художника, наполняет богатством художественных впечатлений, но это жадное впитывание знаний, изучение искусства других живописцев, тайн их мастерства останется у Рубенса на всю жизнь, до самого конца его творческого пути и характеризует лишь неустойчивое стремление его к совершенствованию своей манеры, к обогащению и развитию своих художественных приемов.

В Италии Рубенс внимательнейшим образом изучал живопись и скульптуру XVI века, о чем мы можем судить прежде всего по его рисункам, по следам и характеру тех влияний, которые дают себя знать в произведениях итальянского периода. Его интересы чрезвычайно разнообразны и могут даже поставить в тупик. Он обращается к Леонардо, Рафаэлю, Микеланджело, в то же время увлечен живописностью манеры Тициана, благоговение перед которым он сохраняет на всю жизнь. Он не остается чужд исканиям маньеристов Сальвиати и Приматиччо, а также искусству современных мастеров — Чиголи, Барроцци, Полидоро. Он хорошо знает работы Караваджо (с которым, возможно, был лично знаком), чья отвергнутая заказчиками картина «Успение богородицы» (Лувр, Париж) находилась в его римском доме и которую именно

он посоветовал приобрести герцогу Мантуанскому. И все-таки даже первое время его пребывания в Италии нельзя назвать ученическим. Он выступает как мастер, и его ценят как мастера.

Вскоре после приезда Рубенс становится придворным художником Винченцо Гонзага, знатока и любителя искусства, и приступает к выполнению его заказов, правда, немного похожих на прихоть: пишет для «*Camerino dell' dame*», зала во дворце, копии с портретов знаменитых красавиц, а также с портретов известных властителей Европы. Многие из оригиналов, которые он копировал, принадлежали кисти Тициана, Веронезе, Порденоне, Ф. Клуэ, что дало возможность серьезно изучить технику этих мастеров. По заказу эрцгерцога Альберта в 1601—1602 годах художник выполняет три алтарные композиции для капеллы св. Елены в римской церкви св. Креста Иерусалимского — «Коронование терновым венцом», «Водружение креста» и «Св. Елена с крестом» (все — Госпиталь, Грассе). В капелле св. Елены незадолго до этого были произведены реставрационные работы, восстановлены мозаики. В работах по украшению капеллы фресками приняли участие сначала Балдассаре Перуцци, потом Помаранцио. Капелла пользовалась особой привилегией — служить мессу в ней могли лишь римский папа и кардинал — этот титул носил ранее эрцгерцог Альберт. Рубенс получил этот почетный заказ летом 1601 года и переехал в Рим. К началу весны 1602 года алтарные картины были закончены. В небольшом помещении капеллы они должны были особенно сильно воздействовать на зрителя, активно включая его в драматический настрой образов и чувств. В работах, среди которых следует выделить прежде всего «Коронование терновым венцом», легко обнаруживаются как достоинства, так и недостатки развивающегося стиля молодого Рубенса. Сразу улавливается его увлеченность сложной компоновкой фигур, взятых в трудных ракурсах, разнообразные пластические задачи, которые он ставит себе в рисунке. Он пытается овладеть композицией, базирующейся на новых основах — на внутреннем равновесии движущихся разноразнонаправленных масс, достигает в этом успеха, но группировки страдают еще некоторой перегрузкой. Оригинальность композиции «Водружение креста» состоит в необычном замысле — основание креста вынесено за пределы картинной плоскости и сам крест в конечном итоге должен как бы выйти из нее. Выделенная светом фигура Христа подчеркивает диагональ, наклон креста, она провисает, поддерживаемая силачом с могучей мускулатурой. Рубенс увлечен выявлением этого противоборства сил, видя в

такого рода пластических решениях новые для себя творческие задачи.

Между 1602—1606 годами был написан «Автопортрет в кругу друзей» (Вальраф-Рихард музей, Кельн). Он чрезвычайно важен для понимания рубенсовского мироощущения в те годы. Художник представил в нем группу людей, ему духовно близких. Рядом с ним его брат Филипп, известный филолог, философ Юст Липсий, художник Франс Поурбюс, возможно его ученик Деодат дель Монте и гуманист Эрициус Путеанус. Рубенс испытывал настоятельную потребность в духовном общении с людьми, обмене мнениями, знаниями, о чем свидетельствует его обширная переписка, сохранившаяся лишь в малой своей части. Возникший в Италии групповой портрет свидетельствует о желании художника уже тогда чувствовать вокруг себя дружескую атмосферу взаимопонимания. Строгие профили его друзей уподоблены портретным изображениям на античных медалях. Рубенс работает и далее как портретист, создав несколько портретов, в том числе конный портрет Джанкарло Дориа (Палатцо Веккьо, Флоренция). Однако, добившись в нем известных успехов, он их перекроет в другом, знаменитом своем конном портрете, написанном в следующем, 1603 году, когда он будет работать в Испании, в поместье Лермы.

Р. Авермат прав, считая, что поездку Рубенса с дарами для Филиппа III от Винченцо Гонзага вряд ли можно квалифицировать, строго говоря, как дипломатическую, тем более что при вручении подарков ему не удалось сказать ни слова, он даже не был представлен на этом приеме королю. Однако Рубенс сумел быстро завоевать симпатию всемогущего герцога Лермы и был приглашен в его поместье писать его конный портрет. Известно, что Лерма остался доволен портретом и весьма гордился им. После опалы первого министра король охотно присоединил ставший знаменитым портрет кисти Рубенса к своим художественным коллекциям, хотя впоследствии и возвратил его семье. Новизна портретного решения состояла в том, что, нарушая сложившуюся традицию изображения всадника в профиль, Рубенс показал его в сильно сокращенном ракурсе, направив коня прямо на зрителя. Подобные решения встречались раньше, но именно у Рубенса всадник оказывается естественным образом поднятым над зрителем, обретая таким образом как бы живой пьедестал. Портрету придан государственный смысл. На фоне вдали можно видеть в пороховом дыму происходящее сражение — личность Лермы представлена и раскрыта как бы в своем историческом значении. Возможно, именно это произведение Рубенса сыграло

решающую роль в создании особого репрезентативного типа портрета XVII века, где между моделью и зрителем устанавливается подчеркнутая дистанция, как бы соответствующая разности социального положения, где сама модель вознесена не над миром, согласно антропоцентрической концепции эпохи Возрождения, а над себе подобными. Портрет герцога Лермы раскрыл многое для самого Рубенса. Он нашел формулу парадного портрета своего времени, образное и художественное решение, идею возвеличения образа, исторически соответствующую гордым этическим идеалам эпохи, строгому кодексу дворянской чести и сословного достоинства. Вполне возможно, что Рубенс выполнил во время годового пребывания в Испании и другие портреты, не сохранившиеся или еще не найденные и не определенные. Для герцога Лермы им были написаны также картины, ныне исчезнувшие: «Гераклит» и «Демокрит», а также серия картин с изображениями двенадцати апостолов (Прадо, Мадрид). Соприкосновение с испанской художественной культурой не оставляет заметного следа в творчестве Рубенса. Судя по его словам, он отдает отчет в своей совершенно иной манере работать, отличной от испанских живописцев. Более того, они ему активно не нравятся. И это не удивительно, так как в это время в Испании господствует маньеризм.

После возвращения в Мантую весной 1604 года Рубенс получает крупный заказ от Винченцо Гонзага на украшение церкви св. Троицы. Он закончил его в 1605 году. Три грандиозных холста обнаруживают не только глубокое проникновение северного мастера в суть итальянских завоеваний в искусстве — владение ракурсом, анатомией, подлинное чувство монументальности, но и новизну решения — соотнесенность композиции прежде всего с широким пространством церкви и расчет на массы зрителей. В работах можно видеть следы влияния Микеланджело и Рафаэля, даже отдельные близко повторенные мотивы. Тем не менее произведения Рубенса нельзя назвать эклектическими, так как органично воспринят не стиль каждого из вышеназванных мастеров, а сам героический и гуманистический характер искусства Возрождения.

Наиболее оригинальная по своему решению центральная композиция сохранилась лишь во фрагментах, но последние дают возможность восстановить ее былой облик. Картина «Поклонение Троице» представляла собой групповой портрет семьи Винченцо Гонзага, по существу, занимавший весь нижний передний план, в то время как в небесах были изображения Саваофа, Христа и Бога — Духа Святого в окружении ангелов. Согласно

мистическим установлениям Контрреформации, мир горний и земной, столь часто и легко смешиваемый воедино в эпоху Возрождения, четко разделен и местоположением и, что главное, в своем образном толковании. Портретным образам придан подчеркнуто земной, чувственно-конкретный характер, в то время как персонажи христианской легенды трактованы в идеализирующем духе академизма, обязанного своим распространением в Италии братьям Карраччи. Властители земного мира взирают на властителей небес и оказываются посредниками между ними и простыми смертными, своими подданными. Художник говорит языком обобщенных монументальных форм, живой риторике которого, поискам свободы изъяснения он посвятит следующие годы жизни в Италии. В его произведениях разных жанров этого времени можно обнаружить близкие стилистические черты — прием активного воздействия на зрителя, эмоциональную приподнятость образа, обращенность персонажей вовне, использование архитектурных мотивов для усиления образной значительности и тектоники картины.

Увлечение архитектурой становится серьезным делом. Часто наезжая в Геную, в эти годы Рубенс внимательно изучал замечательные архитектурные постройки города, делал их обмеры. В то же время он работал над выполнением большого числа заказов, которые получал от генуэзской знати. Так в 1606 году по заказу Никколо Паллавичини он закончил для церкви Сан Амброджо алтарную картину «Обрезание Христа», которая находится там и поныне. Созданные же им в Генуе портреты явились не только важнейшим этапом в эволюции его собственного творчества, но и целым событием в художественной жизни того времени, определив основные черты стиля барочного портрета XVII столетия. В основном сохранились его женские портреты, полные естественной величавости и элегантности, композиции которых отличаются необычайной красотой ритмического построения, изысканной связью фигуры с архитектурным фоном. В трактовку портретного образа он вносит прием гиперболы — все приобретает большую значительность, торжественность, велеречивость, благородство. Однако лица сохраняют редкую жизненность характеристики, портретное физическое и психологическое сходство с моделью. Рубенс решительно отбросил все, что так культивировал позднеманьеристический портрет, в частности испанский у Пантохи де ла Крус, — напряженную замкнутость образа, как бы отгороженность от мира, живописную жесткость. В отличие от маньеристического поколенного или погрудного портрета Рубенс пишет модели во весь рост в длинных платьях, что придает им

особую импозантность и своеобразную монументальность. Среди них выделяется портрет Вероники Спинола-Дориа (Кунстхалле, Карлсруэ), где фигура — впрочем, как и в других портретах, — взята несколько снизу и как бы вырастает на глазах, околдовывая гибкой, горделивой грацией осанки и спокойно-ровным, чуть поверх глядящим взором. Рубенс включил бледное лицо Вероники Спинола-Дориа в обрамление слегка приподнятого сзади кружевного воротника, наподобие ореола, осеняющего голову маркизы, но также соотнес и с архитектурным фоном, который, как эхо, ритмически повторяет его контур. Через двадцать лет генуэзские портреты Рубенса произведут неизгладимое впечатление на путешественного по Италии ван Дейка, который воспримет их художественный язык и сделает его своим так естественно, что введет в заблуждение многих людей, которые будут именно ему приписывать честь создания такого типа портретных изображений.

Рубенс смог вложить в них чувство большого стиля, достичь редкой архитектурной красоты и величавости образа. И хотя за время пребывания в Италии им было написано немало картин, многие, восхвалявшие его талант в те годы, прежде всего отмечали в нем портретиста.

Живя в Риме, Рубенс внимательно изучал памятники античной скульптуры, зарисовывал рельефы на триумфальных арках и колоннах, на саркофагах, портретные бюсты, камеи, монеты. Он стремился постичь классический канон древних в построении человеческой фигуры, идеал античной красоты. Рисую, он не копирует, а как бы ищет в статуе живую модель, послужившую ей прообразом. Его интересует путь, проделанный древним мастером от живой природы к обобщенному образу, который, сохранив с ней связь, вместе с тем построен целиком по законам искусства. В мифологических своих композициях Рубенс уже тогда будет добиваться «исторической» правды поведения своих героев, сообщая им жесты, движения, позы, которые он подметил в произведениях античной скульптуры. Вначале он будет полностью доверять древним ваятелям, так совершенно выразившим идеал своего времени, но со временем внесет в античные образы пламя своего темперамента, активный жизненный тонус, избыток энергии, создав на свой лад и образец мир мифологических героев.

В конце 1606 года в Риме Рубенсу, а не известным итальянским мастерам, поручают выполнение крупного заказа на украшение алтаря недавно перестроенной братьями ордена Оратории церкви Санта Мария ин Валличелла. Первый вариант

суммирует его художественные находки — он пишет группу святых на фоне арки, взяв точку зрения снизу, выделяя величавое падение складок, жесты и обращенность к зрителю персонажей, давая свободную игру светотени по поверхности картины. В фигурах святых заметно использование в качестве прообразов отдельных известных античных статуй. Естественное выявление сложного пластического движения особенно заметно в фигурах ангелочков, порхающих вокруг изображения богородицы с младенцем. В работе чувствуется богатый опыт изучения постановки античных фигур, их пропорций, смысловой нагрузки жеста, та крепкая объемность и лепка форм, которые до сих пор были неведомы ни одному северному мастеру, да и итальянским живописцам того времени, даже Караваджо. Рубенс был сам доволен и писал о картине как о лучшей своей работе. Тем не менее он создает второй вариант алтаря, разбив композицию как бы на три отдельные части.

Трехчастный алтарь сохранился по сей день в этой римской церкви. В новом замысле был важен не только акцент, перенесенный с образа Григория Великого на почитаемый церковью чудотворный образ Марии, вставленный в картину Рубенса, написанный рукой какого-то второстепенного художника XVI века. Изменения, сделанные художником, коснулись главного — соотношения картины с пространством церкви, нового прочтения ее архитектоники в целом вместе с архитектурным обрамлением, разделения земного и небесного миров. Центральная картина оказалась посвящена теме поклонения ангелов образу богородицы — иконографически редкий сюжет в христианском искусстве. В композиции, построенной на трех полукругах фигур, соответствующих реальному закруглению алтарной апсиды, выражен пафос восторга, обнаруживаются чисто барочная напряженность и взлет чувств; кроме того, ориентация живописного произведения на архитектурный образ — фактор в высшей степени примечательный, характерный для рождения нового стиля, несущего в себе идею слитного синтеза искусств. Не случайно декоративное оформление церкви заканчивает к середине века Пьетро да Кортона, один из прославленных представителей стиля барокко в Италии.

В этом произведении 1608 года, как и в более ранних, например «Св. Георгии с драконом» (Прадо, Мадрид), складываются принципы барочного стиля Рубенса, который приобретет мощный резонанс как в Италии, так и в других странах Европы. Оглядывая пройденный им путь, ясно понимаешь, что обращение к творчеству великих мастеров Возрождения было необходимой

потребностью духовного роста молодого художника, искавшего не только опоры, но и преемственности с традицией великой эпохи, к которой он обратился через голову маньеризма, чуждого ему всей концепционной сущностью. Итальянский период имел большое значение для творческого развития Рубенса. Исключительная важность этого этапа состояла в том, что он не просто воспринял достижения художников Возрождения, был обогащен знанием тенденций современного искусства, личным знакомством со многими художниками, а также с образованными людьми, учеными-гуманистами, но он стал художником в настоящем смысле этого слова, с первых же шагов ощутив себя мастером и развивая упорно свое мастерство в этой стране искусства. Работы Рубенса этих лет интересны не как подготовка к чему-то дальнейшему, совершеннейшему, а таят в себе самих немалую художественную ценность. Как о художественной манере Рафаэля трудно еще судить по раннему произведению «Обручение богородицы», так и о достижениях позднего Рубенса по картине «Мадонна с младенцем, св. Григорием Великим и святыми». Тем не менее в обоих случаях очевидно проявление оригинального и сильного таланта.

Вернувшись на родину поздней осенью 1608 года, Рубенс не предполагал вначале остаться надолго. Но важнейшие события заставили его принять решение, которое определило весь его дальнейший жизненный путь: весной 1609 года было объявлено перемирие на двенадцать лет между Испанией и Северными Штатами Нидерландов. Перемирие явилось той благодатной почвой, на которой готово было произрасти и действительно расцвело искусство нового поколения антверпенских живописцев. Оно несло с собой долгожданный покой, надежду на будущее, относительную уверенность бытия. Радость жизни, внезапно обретенная после стольких мучений, была оценена всем обществом, всем народом с таким воодушевлением и энтузиазмом, как это редко бывает в истории. Рубенс выразил в своем искусстве это торжество жизни, осознание ее великой ценности и благодати.

Искусство Фландрии обрело свою тему, свой стиль, общественный резонанс и своего вождя. Оно смогло снова оговорить в полный голос спустя сорок лет, прошедших после смерти Питера Брейгеля. Оно вернуло себе самобытность, национальную неповторимость, так как выразило чаяния и умонастроения народа, огромный общественный подъем. Нидерландский маньеризм и поздний романтизм, течения очень близкие друг другу, по существу родственные, смогли отразить только ту духовную

беспомощность, слабосилие, опустошенность, которые были характерны для южнонидерландского общества времени его поражения, исторического проигрыша в борьбе с Испанией и последующих лет участия в войне с республиканской Голландией.

Рубенс остался в Антверпене, вскоре став во главе мастерской, снискавшей себе славу во всей Европе. Он был определен придворным художником правителя Южных Нидерландов эрцгерцога Альберта, пожалован золотой цепью, но твердо оговорил себе право жить в Антверпене и приезжать лишь по мере надобности в Брюссель. Он жаждал независимости и решительно отстаивал ее. По сути дела, он так и не стал придворным мастером. Если подсчитать все заказы, полученные им от эрцгерцогской четы, то эта цифра покажется более чем скромной по сравнению с тем обилием предложений, которые поступили к нему от цехов, корпораций, монашеских орденов и братств Фландрии. В дальнейшем, выполняя заказы государей крупнейших европейских держав, художник продолжал оставаться свободным живописцем, не будучи зависим почти ни в чем от своих всесильных заказчиков, — разумеется, кроме выбора сюжета. Это положение относительной свободы давало Рубенсу огромную внутреннюю опору для его гордости и личного достоинства. Оно нашло отражение как в его прямых и смелых суждениях, что явственно ощущается в письмах, так и в искусстве.

В 10-е годы Рубенс крепко связан с художественной средой Антверпена, вокруг него постепенно собирается талантливая молодежь. Вскоре после заключения перемирия, в том же 1609 году, городской совет Антверпена поручает двум известным антверпенским живописцам, Абрахаму Янсенсу и Петеру Паулю Рубенсу, написать картины для украшения зала ратуши. Работа Янсенса «Шельда и Антверпен» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен) не уступила по мастерству рубенсовскому «Поклонению волхвов» (Прадо, Мадрид). Более того, уверенный холодный классицизирующий стиль Янсенса, по всей видимости, хорошо принятый в Антверпене, заставил Рубенса показать в ближайшие годы, на что он способен и в этом направлении, пройти через это влияние, чтобы потом добиться сначала у своих соотечественников, а затем и современников в других странах признания его абсолютного авторитета как главы фламандской школы живописи и создателя нового стиля. «Поклонение волхвов» 1609—1610 годов представляет собой большую по формату композицию, с изображением многоликой воодушевленной радостью толпы.

В «Поклонении волхвов» много внимания уделено разработке пространства. Особенно красива пространственная пауза, образовавшаяся между левой и правой группой. Она создает необходимую дистанцию между персонажами — Марией с младенцем и св. Иосифом и шумным многолюдьем свиты волхвов — и, кроме того, служит образной в своей емкости лирической цеzurой. Среди толпы запоминаются прекрасный юноша с конем, стройным и нетерпеливым, и автопортрет художника, помещенный над ним. Рубенс блестяще демонстрирует мастерство рисунка и лейки светотенью обнаженных мужских фигур на первом плане. Их натурализм заставляет вспомнить об итальянских впечатлениях, о Караваджо и «Лаокооне». Античная скульптура, с которой Рубенс познакомился в Италии, представляла собой тогда главным образом памятники эллинистической эпохи; среди них знаменитая скульптурная группа, изображающая сцену гибели жреца Лаокоона и его сыновей, стала предметом особо пристального изучения художника. Его внимание привлекла активная работа могучей мускулатуры, возрастная трактовка тела, выразительность пластического движения, несущего в себе разнообразие человеческие эмоции, конкретность жизненного состояния, воплощенного в статуе. У Караваджо Рубенс увидел сходное желание предельно приблизиться к натуре, острую жизненную характерность созданных им образов. Однако это приближение к натуре у Рубенса соединяется с его желанием создать типический образ. Результат, к которому он стремится, представляет собой некое равновесие в образе характерных черт живой природы и обобщенной типизации, соединение двух начал, счастливая срединность чувственно-конкретного и прекрасного.

Одновременно с этим грандиозным декоративным полотном Рубенс пишет «Автопортрет с Изабеллой Брант» (Старая пинакотека, Мюнхен). С редким тактом вводит он зрителя в свой интимный мир. Сидя около цветущего куста жимолости, молодые люди склоняются друг к другу. Край платья Изабеллы брошен на ногу Рубенса — эта открыто подчеркнутая милая случайность красноречиво говорит о доверчивой близости. Художник сидит, закинув ногу на ногу, — столь свободную и непринужденную позу мы впервые встречаем в искусстве. Цветение и покой природы удивительно гармонируют со спокойным естественным достоинством, чувством уверенного счастья молодой четы. Прелестная, лукавая и умная Изабелла смотрит на зрителя веселым, открытым и ясным взором. Праздничные одежды, мажорное звучание красок, некоторая торжественность общего решения композиции сообщают редкую значительность свадеб-

ному портрету. Высокое чувство поэзии жизни, эпическое по своему строю, составляет основу и содержание этого выдающегося произведения. В нем Рубенс дал формулу семейного портрета, которую будут использовать и варьировать многие фламандские живописцы, начиная с ван Дейка.

В 10-е годы Рубенс продолжает активную работу в портретном жанре. К этому времени относятся портреты эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы (Музей истории искусств, Вена), «Семейный портрет» (Картинная галерея, Кассель), «Четыре философа» (галерея Питти, Флоренция), портреты ван Тюлдена (Старая пинакотека, Мюнхен) и духовника художника Михиеля Опховнуса (Маурицхейс, Гаага). При сравнении с итальянскими работами становится очевидно, что портретный стиль Рубенса претерпел большие изменения. Даже при изображении эрцгерцогской четы художник не использует ту величественную осанку, ту «*grandezza*», которая была свойственна геновским портретам. Портретный стиль Рубенса обретает редкую простоту. Исчезают декоративный фон, некоторая удаленность модели от первого плана; преобладает интерес к выявлению своеобразной психологической жизни модели. Прежнее желание нравиться и восхищать артистизмом приемов уступает место в антверпенский период появившейся потребности глубже понять себя и своих современников. Перед ним позируют его соотечественники, люди драматической судьбы. Не случайно, что на этот период приходится несколько автопортретов. Один из них мы видим в картине «Четыре философа», созданной около 1612 года.

«Четыре философа» — групповой портрет, имеющий большое значение для понимания философских убеждений художника в тот период и обнаруживающий, как и ранее, всю ту же настоятельную необходимость в духовном общении, которую Рубенс ценит как одно из высших и непеременимых условий человеческого существования. Образ самого художника здесь суров и печален. Картина посвящена неожиданно умершему в 1611 году любимому брату Филиппу и его учителю, нидерландскому гуманисту Юсту Липсию, скончавшемуся за пять лет до этого, в 1606 году. Четвертый на картине — Ян ван ден Ваувер, друг и единомышленник, подобно остальным присутствующим на картине, последователь стоического учения Сенеки. Бесстрашие и бесстрашие перед лицом жестокой судьбы, верность идеям, которые вновь возродил Липсий, противостояние злу жизни окрепших духом — эти мысли лежат в основе образного решения группового портрета, по существу, превращенного в картину, ис-

полненную глубокого значения, имеющую характер не только автобиографический, но и служащую историческим свидетельством духовных исканий людей того времени, попыткой найти выход из трагических обстоятельств.

Обращение гуманистов XVI — начала XVII века к философии стоицизма было вызвано острой потребностью в духовной опоре, которую уже не могла удовлетворить в том бушующем мире борьбы христианская религия, сама переживавшая критическую пору в своем влиянии на души людей. Век грандиозных классовых битв, таких, как Крестьянская война в Германии и Нидерландская революция, жесточайший террор, наступивший в результате первой и в ходе второй, пошатнули гуманистическую и христианскую веру в доброту человека и бога, требовали от современников уяснения личных своих позиций, этики поведения, отношения к ужаснувшему всех размеру бедствий, огромному числу людских жертв и нескончаемому горю. Для многих из современников, не обладавших темпераментом борцов и желавших определить долю своего участия в совершающемся, меру личной зависимости и причастности, в известной мере сломленных и обезоруженных устрашающим коварством и гнетом реакции, выход оказался возможным только в принятии учения о бесстрастии души, фаталистической покорности происходящим событиям истории, ясном сознании невозможности влияния на ход исторического процесса или судьбы, спокойном безразличии к смерти. Смерть Сенеки была истинным примером для всех стоиков. Рубенс написал картину «Смерть Сенеки» в 1611—1612 годах, по всей видимости, так же как и «Четыре философа», внутренне связанную с кончиной его брата, Юста Липсия и, возможно, даже Монтеня, в переписке с которым Липсий долго состоял и о чем Рубенс не мог не знать, так же как и о его, достойной стоика, смерти. За основу при создании образа Сенеки он взял античную статую, ныне считающуюся изображением африканского рыбака (Лувр, Париж). Обреченный Нероном на смерть философ показан в оставшиеся минуты своей жизни, когда, велев взрезать себе вены, он диктует последние наставления своим ученикам. Картина выдержана в густых коричнево-красных тонах. Производимое ею на зрителя впечатление определяется напряженно горящим колоритом, а также воздействием несколько натуралистической трактовки старческой фигуры философа, стоящего в чане, наполненном кровью, и драматическим решением светотени. Обращение Сенеки к зрителю, целая гамма разнородных чувств, отраженных на лицах потрясенных присутствующих, создают вместе сильный эмоциональный эффект, в

котором явно звучат ноты героического восхваления душевной доблести античного философа.

Близкие себе черты — твердость духа, достоинство, волевою собранность — Рубенс отмечает во многих мужских портретах этого периода. Будучи связанным со стоицизмом, Рубенс не разделяет целиком стоическую доктрину, высоко ценя в человеке силу и энергию, энтузиазм, способность к действию.

Идеей героического мужества проникнуты два знаменитых алтарных триптиха, законченных в 1611 и 1614 году, — «Водружение креста» и «Снятие со креста» (оба — собор Богоматери, Антверпен). Первый, созданный для ныне не существующей церкви Синт-Валбург, был поставлен некогда высоко в центре алтарной части готического храма, к нему вели высокие ступени, и поэтому Рубенс сделал главный расчет композиции на точку зрения снизу. Взгляд матери с ребенком на руках в левой створке дает глазам зрителя направление вверх. Главный мотив движения в центральной створке идет также снизу вверх. Таким образом, движение смотрящего вверх, на картину, зрителя соотносится с движением в самой картине, чем достигается и устанавливается динамический, а также эмоциональный контакт. Рубенс активно использует иллюзию ввода картинного пространства в реальность близким расположением фигур, как бы прорывающих переднюю плоскость, фрагментарным их изображением, а также созданием впечатления близкого конечного выхода водружаемого креста за пределы картины — мотив, уже однажды им использованный.

Это колоссальное произведение шести с половиной метров в ширину и четырех с половиной в высоту не знает себе равных не только своим невиданным масштабам, но прежде всего грандиозностью замысла, ораторским искусством обращения к толпе, поистине героическим победным звучанием. Подчеркивается не страдание и мучение Христа, а торжество героя, победа стойкости его духа и воли. Если в образах простых женщин выражены чувства смятения, сострадания и живого участия, то в образах Иоанна и Марии Рубенс воплотил особое состояние духа, преодоление жестокой скорби, осознание высшей необходимости свершившегося. Напряженным физическим усилиям палачей противопоставляется духовная сила Христа. Римский военачальник с жезлом, исподлобья смотрящий на Христа и сдерживающий коня, — необходимое звено в этом сложном сгустке страстей. Объединенный общим местом действия, трехчастный алтарь производит монументальное впечатление. Монументальность его строится не на статике, а на новых принципах динамического

равновесия. Величавый и могучий ритм объединяет целые группы человеческих фигур, искусно связанных между собой. Так, женские фигуры в левой створке образуют диагональ, диагональ правой состоит из группы всадников, в центре наблюдается как бы столкновение двух диагоналей. Эти расходящиеся и сходящиеся движения групп происходят в пространстве и увлекают его в орбиту своего моторного состояния. Единое место действия трех створок — скалу, поросшую кустами, — Рубенс соотносит с образом бесконечного мира, намек на который дает прорыв голубого неба. Значительность образов рождается от внутренней их связи с общим грандиозным замыслом.

По заказу Николааса Рококса для капеллы аркебузьеров Рубенс создал второй прославленный алтарь — «Снятие со креста», боковые створки которого были закончены в середине 1614 года. Капелла была посвящена св. Христофору — «носящему Христа», и этот смысл вложен в каждую из сцен. В левой части триптиха представлена встреча Марии с Елизаветой, происходящая на лестнице дворца великолепной ренессансной архитектуры, в правой — в интерьере величественного храма принесение младенца Христа к первосвященнику Симеону. Рубенс возвратился к форме традиционного трехчастного нидерландского алтаря еще в предыдущем произведении. В этом триптихе он разрешает более сложную общую композиционную задачу, сопоставляя разновременные эпизоды. Они связаны между собой не только мыслью — «несущий Христа», — но и внутренним драматическим развитием действия. Солнечность левой сцены, строгая радость правой контрастируют с трагическим событием, представленным в центральной части триптиха. Особенно эти контрасты коснулись образа Марии, предстающей у Рубенса в облике женщины удивительно гордой красоты и внутренней силы. Действующие лица евангельской легенды обрели более демократический, более индивидуализированный облик. В каждом образе просматривается реальная модель. Однако включенный в поистине эпический ритм повествования, обретший величавость жеста и действия реальный прообраз оказывается измененным вложенным в него возвышенным содержанием, которое заставляет его уже терять первоначальную неповторимость, индивидуальность и превращает его в образ-тип. Сохранение редкой жизненности типических образов составляет одну из ярких существенных черт искусства Рубенса.

Каждая из трех композиций алтаря — сочинение гения. Но центральная превосходит все, что до сих пор создавалось на эту тему. В ней ясно выражено диагональное построение с четким

ритмическим рисунком. Главная вертикальная ось — крест, Христос, Иоанн — заканчивается сильным упором ноги последнего, и от этой срединной точки упругий мощный изгиб линии идет вверх. Там она находит завершение в фигуре старика и начинает нисхождение вниз трагическими изломами. В искусстве Рубенса получает свое дальнейшее развитие идея контрапоста Микеланджело. Каждая фигура, включенная в общее действие, изображена в сложном пластическом повороте, отражающем также высокую степень физического и эмоционального напряжения, переживания человека. Шесть участников располагаются попарно по сторонам креста, но скольжение тела идет по диагонали, которая подводит к двум женским фигурам, стоящим на коленях слева. Особенность этой совершенной композиции и ее выразительная величавая красота заключаются в многозначной роли каждой формы и линии, их художественно осмысленных сопоставлениях. Так, Иоанн обращается к Марии Магдалине, являя собой пример стоической сдержанности. Следуя ему, Магдалина принимает на себя также тяжесть мертвого тела, и здесь рождается неожиданный контраст — прекрасного женского лица и израненной стопы, давящей на нежное плечо. Подобное сопоставление, как сознательно сенсуалистический прием воздействия, художник будет применять постоянно, он войдет в художественный язык барокко. Особое выделение стопы Христа в картине было обусловлено требованиями особого культа, выдвинутого Контрреформацией. Тело Христа отмечено печатью редкой красоты пропорций и форм, а главное, найденной мерой выражения в нем жизни и смерти. Безвольно оно скользит по ослепительно белому савану, сохраняя благородство очертаний и возвышенную одухотворенность, своей красотой неся как бы идею бессмертия. В образах окруживших Христа учеников, достойных, сильных духом людей с их суровой, скупой скорбью, воплощаются стоические убеждения Рубенса. Следуя им, художник нарушает традиционную иконографическую схему евангельской сцены, когда богоматерь изображалась упавшей без чувств на руки Иоанна. Здесь во всех створках ее образу придан, несомненно, героический оттенок.

В конечном итоге в этом великом произведении была воплощена стойкость фламандского народа, вынесшего на своих плечах неисчислимые бедствия и страдания войны и террора и сохранившего свое национальное достоинство. В этой кровной причастности Рубенса к возрождению любимой родины — исторические корни оптимизма его искусства. В «Снятии со креста» трагическая сущность совершившегося несет в себе начало ка-

тарсиса. Горе не ослабляет людей, а становится для них могучим стимулом к действию.

В 10-е годы наряду с религиозными произведениями в творчестве Рубенса большее место занимают картины мифологического содержания. Рубенс обратился к античной теме еще на заре своей художественной карьеры. Гуманистическая образованность, знание античной истории, мифологии и литературы стали к XVII веку не просто естественно необходимыми человеку того времени, но в итоге способствовали созданию общепринятого языка понятий, владея которым можно было считать себя всегда понятым. Рубенс тщательно штудировал античные памятники в Италии. Сначала в них, а затем и в картинах на религиозные темы проявляется «классицистическая» манера художника, как будто решившего на время сдержать свой буйно развивающийся живописный талант и целиком посвятить себя строгим пластическим задачам — рисунку и лепке форм. В это время постоянно дают себя знать как реминисценции изучения античного искусства и итальянской живописи, так и использование нидерландской традиции, ощущаемое особенно в живописной технике, в гладкой, эмалевидной манере письма по белому грунту на доске. Рубенс пишет локальными тонами, все более отделяет и ограничивает цвет, насыщает его, заставляет звучать в полный голос, добивается его декоративного воздействия, собирает цвета в аккорды. Но эта цветовая разработка касается лишь тканей, предметов. Живописная передача наготы отличается скульптурной холодностью, высветленностью цветовой гаммы. Композиция становится статичной, рисунок стремится к отточенной законченности форм. Весь этот период, примерно до 1615 года, художник ищет некоего единства динамики и статики и вместе с тем рельефного решения композиции.

В картинах 1609—1615 годов Рубенса привлекает прежде всего пластическая красота тел. Фигуры почти в натуральную величину с тщательной и законченной моделировкой обнаженных форм легкими тенями составляют красивые группы, расположенные, как правило, на переднем плане. Рубенс без усталости ставит перед собой все новые разнообразные художественные задачи, komponуя обнаженные тела в движении и в состоянии покоя, заботясь о красоте сложного, витиеватого и хитроумного ритмического узора, в который вписываются и который образует сами формы. В этом его приеме заключен не только принцип декоративности, расчет на прочтение плоскости картины, где искусно раскрыто взаимодействие пятен и орнаментальной вязи ритмов, но и проявляется один из законов его искусства, заключающийся

в постоянно искомом равновесии точности зрительных впечатлений и их художественной коррекции, в следовании живой натуре и типизации, художественном отборе, в желании воплотить жизнь и удержать искусство на высоких котурнах. Начиная с ранней картины 1609—1610 годов «Венера и Адонис» (Картинная галерея, Дюссельдорф), в таких произведениях, как «Амур, Вакх и Церера» (1613, Картинная галерея, Кассель), «Венера перед зеркалом» (собрание Лихтенштейн, Вадуц), «Возвращение Дианы с охоты» (Картинная галерея, Дрезден), до «Похищения дочерей Левкиппа» (1619—1620, Старая пинакотeka, Мюнхен), идет все усложняющаяся работа над выявлением выразительных пластических возможностей человеческого тела. Рубенс развивает свой необыкновенный дар композиции, будучи обогащен колоссальным опытом, полученным в Италии. Он вспоминает принципы построения картин у различных итальянских мастеров, варьирует, интерпретирует на свой лад, открывает новые для себя пути и решения, используя зарисовки с античных статуй. Он доверяет как натурным своим впечатлениям, без которых никогда не мог обойтись, так и художественным, которые он трансформирует в новые, иные образы и композиции. Рубенс уже не обладает возрожденческим чувством синтеза прекраснейших элементов действительности и оказывается более склонным к чувственной трактовке образа, приближенного к натуре, к непосредственной реальности.

В мифологических персонажах находит воплощение его культ красивой здоровой наготы. В «Трактате о подражании античным статуям» Рубенс писал, что древние постоянно заботились о своем теле, тренируя его в гимнастических упражнениях. Для художника физическая крепость человека была основой его здорового духовного и нравственного состояния. Рубенс словно предчувствовал постепенное ослабление людей, отторгаемых от природы и все более порывающих с ее живительными силами, начинающих жить вопреки многим ее законам. Может быть, оттого так настойчиво и страстно звучит его призыв слияния человеческой жизни с миром цветущей земли. Смысл человеческого бытия для Рубенса в большой мере состоит в тесном содружестве людей, в полноте их существования, в любви, радости, гармонии, наслаждении дарами природы, в свободном и естественном проявлении желаний, эмоций. Рубенс намного расширяет шкалу фиксируемых человеческих чувств, вторгаясь в область, дотоле неизвестную искусству, сферу импульсов, инстинктов, произвольных действий, неподвластных разуму. Так вновь возникает в его творчестве

вакхическая тема, появившаяся еще в Италии и получившая основательное развитие в 10-е годы.

Одной из первых в этой серии была созданная в 1611 году картина «Опьяневший Гераклес» (Картинная галерея, Дрезден) с фигурами больше натуральной величины, написанная свободной кистью уверенно, дерзко и смело. Характерный для итальянского периода красноватый инкарнат, широкая манера рисунка, обобщающего могучие формы, размах ритма заставляют вспомнить картины итальянского периода для церкви св. Троицы в Мантуе. Немного позже Рубенс признается: «Большой размер картины придает нам гораздо больше смелости для того, чтобы хорошо и правдоподобно выразить наш замысел. Признаюсь, что по врожденному чувству я более склонен писать огромные полотна, чем маленькие вещицы». Картине придан поистине широкий размах. Великолепное мужское тело явлено во всей красоте мускулистой силы, но как бы теряющим свою огромную энергию. Таинственные дурманные соки природы, казалось, одолели героя, несмотря на его физическую мощь. Рубенс смеется вместе со своими любимцами — созданными его воображением лесными божествами, — рисуя ослабевшего великана. Смех художника серьезен, менее всего он склонен только позабавить. Мифологический сюжет наделен философским содержанием. Стихийная власть природы, ее хмель и буйство, одерживающие верх над человеком и его разумом, могущественны и опасны. Геракл, олицетворение силы, оказался перед ней беспомощным. Композиция построена на взаимодействии встречных движений — падающего под собственной тяжестью ослабевшего тела Геракла и поддержки подхвативших его спутников, олицетворяющих силу природы.

Парной к картине является «Триумф героя» (Старая пинакотека, Мюнхен), также исполненная в 1611 году и вместе с ней повторенная несколько позже. Эти реплики находятся в Картинной галерее Дрездена. «Триумф героя» прославляет добродетели человека, поправшего порок хмельного увлечения и губительного сладострастия. Аллегорическая фигура крылатой Победы венчает героя, гордо опирающегося на копье, символ своей преданности военному долгу. Повержен Вакх, плачет Венера. Диптих обладает четкой ясностью аллегорического содержания, скульптурностью словно выточенных форм.

Свое развитие вакхическая тема находит в дальнейшем в «Вакханалии» (ГМИИ им. Пушкина, Москва), где вместо Геракла появляется старый Силен, воспитатель Вакха, в окружении сатирессы, негритянки и веселых лесных бесов, качающихся на

ветвях, а затем снова, через несколько лет, будет возобновлена в «Шествии Силена» (Старая пинакотeka, Мюнхен), куда перекочуют любимые персонажи, пополняясь целой толпой новых. Рубенс внесет в эту работу, с которой не расстанется до конца жизни, свой блистательный темперамент, чувственный накал праздника, создаст целый мимический ансамбль разнообразных выражений радостного оживления на всех лицах, от мала до велика, добьется упойтельного ощущения сияния свежего молодого лица, которое оттенит дряблость старческой кожи, не убоится ввести комический мотив — негра, щипающего Силена за бедро, — более того, как олицетворение безобразного и животного состояния он представит опьяневшую сатиressу с сосущими ее грудь детенышами. Поражительная смелость этого произведения — в откровенности прямого видения жизни, в дерзких сопоставлениях человеческого животного начал, в раскрытии истинной природной основы человеческого существа, в тесной его близости к силам природы. И вся эта шумная толпа весело шествует под звуки свирели по земле — ее простор ясно ощутим, несмотря на тесную заполненность картинной плоскости фигурами. Это удивительное умение великого фламандца через человеческие образы вызывать ощущение благоуханного, окрест человека лежащего мира с его ярким солнцем, чистым воздухом, плодородной землей особенно заметно в «Возвращении Дианы с охоты» (Картинная галерея, Дрезден). Копье в руках богини, скромно потупившей голову, делит картину на две части, словно Диана стремится оградить себя и своих целомудренных спутниц от слишком смелого радушия и опасной приветливости козлоногих сатиров. Картина служит аллегорическим прославлением щедрости обильной и богатой природы. Дичь и фрукты здесь выполнены Снейдерсом, который охотно сотрудничал с Рубенсом, будучи как художник многим ему обязан. Золотистый свет, скользящий по загорелым румяным лицам, здоровым, крепко сбитым телам, выявляющий фигуры в их весомости и объемности, обладает у Рубенса тонусом бодрости и, вкупе с быстро летящими облаками, создает для героев картины естественную природную среду. Не случайно напрашиваются ассоциации — человек волен, как ветер, свеж, как чистый воздух, здоров и крепок, как сочный плод. Аллегория становится составной частью содержания произведений великого фламандца. Надо помнить, что он обращается не только к непосредственно чувственному восприятию зрителя, но и к его рассудку и образованности. И если сенсуалистическое, а не интеллектуальное воздействие его замысла оказывается ныне более действенным

и решающим, то не Рубенса в том вина, а, скорее, современного человека, которому кажется часто чрезмерным именно чувственное начало рубенсовских образов. Однако же аллегория чрезвычайно важна для самого художника и была понятна его современникам, хотя часто не ясна нам. Более того, Рубенс развивает аллессию в самостоятельный жанр живописи, который ранее никогда не получал такого значения. Для рубежа XVI—XVII веков характерно всеобщее увлечение иносказанием, зашифровкой смысла, составлением эмблем. К этому прибегают художники; скульпторы, писатели, поэты, в этом выражается стремление к изощренной образности, таинственному утаиванию сокровенного смысла, что было свойственно в особенности маньеристической культуре. Интерес к аллессии поддерживался Рубенсом преднамеренно и в совсем иных целях — ради расширения возможностей сферы идейного содержания в искусстве. Аллессия позволяла увеличить шкалу воплощения отвлеченных идей с их общей философской направленностью и общечеловеческим характером. Но Рубенсу нужен органический сплав мысли и эмоции. Его аллессии насыщены чувством подлинной жизни. Из трех прелестных обнаженных женских фигур, поддерживающих рог изобилия (Прадо, Мадрид), Рубенс может создать маленькую лирическую поэму. Художественное наслаждение доставляют здесь каждое движение, жест, наклон головы, красота и нежность облика, цветовое решение. Все вместе, однако, подчинено аллессии, идее прославления земли, ее плодородности, богатств, совершенства и благоволения к человеку.

К числу известных аллессических работ середины 10-х годов относится картина «Союз Земли и Воды» (Гос. Эрмитаж, Ленинград), в которой вновь мы ощущаем широту рубенсовской мысли, ее общественный характер, больше — ее общечеловеческое звучание. В этом дуализме художественного мышления Рубенса нет противоречий, нет разрывов. Чтобы его понять, необходимо помнить об этом постоянно, так же как мы привычно перелагаем условности черно-белого кино, театра, умеем расшифровывать мысль архитектуры. Рубенс предлагает свой путь художественного познания — от чувственно-конкретного явления к отвлеченной идее.

Человек у Рубенса оказывается сродни всему живущему на земле. С увлечением он пишет обнаженные фигуры, видя в здоровом теле вечный источник жизненной энергии, радости и наслаждения. На протяжении всей жизни он не устает восхищаться цветущим, полным сил человеческим телом, делая его одним из основных средств выражения своих художественных идей. Под

его кистью оно, обладая индивидуальными пропорциями и формами, лишается ореола античной идеальности. Оно совершенно не красотой пропорций и форм, а силой жизни, ее бьющим через край напором. Красота человеческого тела для Рубенса заключается в большой мере в его жизнеспособности и жизнедеятельности. Оно прекрасно само по себе, независимо от каких бы то ни было классических эстетических норм.

Рубенс восхваляет родовое начало в человеке. Он страстно любит детей: они всюду, почти на всех его полотнах — путти-ангелы; они спуют, порхают, резвятся, забавляются с такой невинной прелестью, так чисто, так грациозно, по-детски, с такой счастливой безмятежностью. Одно из самых чудесных созданий его кисти называется «Гирлянда фруктов» (Старая пинакотекa, Мюнхен), где группа малышей тащит на себе прекрасные сочные, тяжелые плоды. Земля, принеся плоды, и резвящиеся дети живут согласно. Сопоставление очевидно и необыкновенно своим очарованием — свежесть виноградинок, вишен, персиков и нежность детских фигурок, румяных щек, пухлых ручек. Сладость и счастье жизни выплеснуты щедро на это изумительное по красоте живописи полотно, где все дышит упительным чувством любви и ласковой бережности к величайшим сокровищам бытия.

В творчестве Рубенса чрезвычайно важным оказывается образ женщины. Он варьируется им, раскрываясь то как образ одухотворенной любви и чарующей, пленительной нежности, то как образ чувственный, несущий в себе как главное свое содержание — способность к деторождению, продолжению рода. Искусство Рубенса пронизывает исполненное высокого пафоса безудержное и глубокое восхищение женщиной. Вместе с пониманием и любовью к ней любовь ко всему земному служит основой всех его творений. В любви как всепоглощающей стихийной силе, связующей все живое, художник видел один из величайших и сладостнейших законов существования на земле. Рубенс захвачен идеей раскрепощенности чувственной жизни человека, утверждая одухотворенность человеческой плоти, прекрасной и ценной самой по себе, как некое чудо, феномен природы. В этом смысле становится понятной его поистине языческая увлеченность здоровой наготой. Если в первые годы работы в Антверпене над ним тяготели итальянские впечатления и человеческое тело трактовалось прежде всего как совершенная форма в несколько холодном, идеализирующем героическом духе античности, то в середине 10-х годов начинается постепенный переход к другой манере и иному пластическому видению. Жен-

ское тело приобретает иные пропорции и формы. Кажется, Рубенс начинает еще больше увлекаться натурой. Он отдаляется от античного идеала и приближает свое искусство к современности, беря живую модель за основу образа, сохраняя в нем черты национального своеобразия. Так возникает чувственный образ белокурой, румяной, пышнотелой красавицы, которая становится отныне воплощением истинно фламандской красоты.

Мюнхенская картина «Похищение дочерей Левкиппа» — одно из центральных и совершеннейших произведений в творчестве Рубенса, которое содержит, как в капле воды, все основные признаки его сложившейся манеры и вместе с тем черты дальнейшего развития. Композиция картины построена на сплетении фигур, объединенных круговым ритмом. Сложная организация композиции является, несомненно, результатом долгой работы рассудка, размышления над труднейшим расположением и взаимосвязью тел, контрастным сопоставлением масс. Вынуждаемые целью образовать круг, контуры фигур идут в этом неуклонном движении по часовой стрелке, образуя причудливые арабески извивов, вызывая прихотливую игру линий. Мы видим необычные ракурсы, рассчитанные на быстрое прочтение сюжетной ситуации, подчиненные выражению чувств и состояний. Накал бурных эмоций сгущен благодаря предельной концентрации композиционного решения. От прежней трактовки античного сюжета в духе возвышенного, героического спокойствия, от чистых пластических задач Рубенс переходит к более современному толкованию темы, раскрывая импульсы человеческих страстей в их возникновении и действии, заставляя человеческое тело быть выразителем яркого эмоционального состояния.

Роже де Пиль утверждал, что видел книгу, исполненную рукой Рубенса, где содержалось в числе прочего любопытнейшее исследование об основных страстях души и о человеческих поступках, как их описали поэты, вместе с изображениями их пером, срисованными с работ лучших художников. В той книге были также битвы, бури, игры, любовные сцены, казни, смерть в различных видах и другие схожие события и проявления страстей, причем некоторые были исполнены художником с античных произведений.

Это свидетельство подтверждает лишний раз интерес Рубенса к стихии человеческих чувств, внимательным наблюдателем и исследователем коих он являлся. Декарт создал учение о страстях, Шекспир описал их, а Рубенс показал их проявление воочию. Мир раскрывался перед ним в противоборстве сил, жестоких столкновениях, драматических и трагических кол-

лизиях. Его творчество выразило это новое понимание XVII веком исторического и общественного бытия человека. С другой стороны, на смену антропоцентризму Возрождения, неколебимой вере в гармоническое совершенство мира он выдвигает культ героической силы, дерзости, самоотвержения, жизненного антуизма человека, сражающегося за себя и свое право. В этом кипящем котле человеческих страстей и борьбы возникает понимание особой ценности жизни, существования всего живого на земле.

В мифе о Касторе и Полиевкте, сыновьях Зевса и Леды, не случайно был выбран именно самый острый момент — похищение царевен. Эта тема борьбы находит развитие в ряде произведений, которые Рубенс с увлечением пишет в период между 1615—1621 годами. В сценах охоты на диких зверей в известной степени отражается та любовь к необычному, к романтике дальних странствий, которая характерна для Антверпена, города, еще недавно принимавшего в своем порту корабли всего мира. Кроме того, Рубенс изучал внимательно мир животных, птиц, имел в своей библиотеке книги по зоологии, в большой мере будучи прекрасным знатоком природы. Заблуждение полагать, что если вместе с ним работали такие художники-анималисты, как Франс Снейдерс, Пауль де Вос, то они превосходили в этой области Рубенса мастерством и знанием. Рисунки с натуры зверей и животных, его собственная живопись убеждают в глубоком постижении и редком таланте видеть в животном характер, неповторимость повадок, жизненную силу и великолепие породы.

Среди охотничьих сцен выделяется «Охота на львов» (Старая пинакотекa, Мюнхен) как одно из наиболее интересных произведений этого жанра. Эффект предельного напряжения борьбы достигнут в изображении схватки семерых смельчаков и двух разъяренных животных. Могучий лев вгрызается в бедро падающего с лошади араба, справа умирающий последним усилием сжимает кинжал, слева схваченный когтистыми лапами львицы охотник, собрав остатки сил, вонзает нож в открытую пасть, ему на помощь спешит другой, а над ними трое всадников прокалывают копьями тело льва. Фигуры даны больше чем в натуральную величину и производят впечатление необычайной мощи. Выражение апогея достигнуто предельным единством композиции, линии которой сходятся к центру, смелостью ракурсов фигур, данных в состоянии крайнего напряжения физических сил, мимикой и жестами, отражающими клочкотание разбушевавшихся человеческих страстей. Виртуозный рисунок и точная наблюден-

ность наряду с пылкостью воображения убеждают в невероятной правдоподобности происходящего, яркие красный, коричневый, зеленый, белый цвета звучат радостно, мажорно, словно в этом соперничестве с могучими жителями пустыни человек утверждает себя властелином земли.

Мастер монументальной живописи, Рубенс отводит локальному цвету роль самостоятельного элемента композиции. Цветными, наброшенными на тела или пропущенными между тел тканями, часто лишенными всякого сюжетного значения, он добивается декоративной колористической организации поверхности картин, единого красочного аккорда, слагающегося из интенсивных теплых и холодных пятен. Цветовая оркестровка все более в конце 10-х годов увлекает Рубенса, ищущего на своей палитре адекватное выражение тому зрительному цветовому богатству мира в его чувственной красоте, который он подмечает своим пылливо зорким взглядом истинного живописца.

Тема завоевания природы, подчинения человеку соединяется у Рубенса с прославлением энергических действий человека. С картины «Охота на кабана» (Картинная галерея, Дрезден) словно несутся воинственные клики охотников, лай собак, звучание рога, хрип коней, нарушающие тишину векового девственного леса. В этой работе отразилось столь свойственное художнику ощущение слитной единой стихии природы, могучей игры свободных природных сил, частью которых является человек. Это обращение к жанру было для Рубенса существенно важным фактом приближения его искусства к действительности, где натура, модель уже входит в непосредственный контакт с близким ей окружением и начинает взаимодействовать со средой по совсем иным законам, нежели в религиозной или мифологической картине. Не грандиозные схватки со львами и крокодилами, а именно это небольшое произведение очень важно для понимания новых интересов художника — его страстного увлечения пейзажем, а впоследствии и работа над чистым жанром. Во всяком случае, нам известна попытка Рубенса соединить мифологическую картину с жанровой бытовой сценой — путь, который так успешно завершит в своем творчестве Диего Веласкес. В этом новом устремлении Рубенса имеется в виду его картина «Венера в кузнице Вулкана» (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Некогда она была разделена на две части. Левая часть картины находится в Картинной галерее Дрездена. Сюжетом ее послужила латинская пословица «*Sine Cerere et Baccho friget Venus*» («Без Цереры и Вакха (хлеба и вина) Венера мерзнет»). Симптоматично, что кем-то была отделена именно

мифологическая сцена от инородной бытовой. На дрезденском фрагменте можно видеть изображение пещеры и в ней молодого человека и ребенка, лица которых из темноты вырывает пламень жаровни в руках старухи. Эти образы воспринимались в картине, вероятно, как своеобразная аллегория возрастов, подвластных богине любви, но, отторгнутые от целого, они составляют характерную бытовую сцену. Скорее всего, свой интерес к реальности Рубенс начал с введения жанровых мотивов в мифологические композиции. В этот переломный для художника период появляются одна за другой в течение нескольких лет замечательнейшие его работы — «Притча о блудном сыне» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен), «Ферма в Лакене» (дворец Бекингем, Лондон), «Пейзаж с повозкой» (Гос. Эрмитаж, Ленинград), «Пейзаж с коровами» (Старая пинакотeka, Мюнхен), позже, в начале 20-х годов, «Зима» и «Лето» (обе — в замке Виндзор, в Лондоне). Известно, что с такого рода произведениями Рубенс неохотно расставался и хранил их в своем доме до конца жизни. Созданные по внутренней необходимости, по велению сердца, а не на заказ, они были пронизаны чувством сопричастности к жизни родной страны, желанием воздать должное труду, заботам и радостям своего народа, получившего наконец возможность спокойно жить. Мирные сцены народной жизни так прекрасны, написаны с таким чувством удовлетворения и почтения, что зрителю невольно передается насколько не замаскированное чувство национальной гордости, испытанное художником во всей его полноте. В своей работе над пейзажными жанрами Рубенс обращается через голову маньеристического пейзажа к традиции Питера Брейгеля, уделяя много места жанровым сценам. Его привлекает единство бытия природы и человека, доброе их взаимопонимание и взаимодействие, их прочные, крепкие связи. В отличие от Брейгеля он намного приближает свою позицию наблюдающего художника к самому объекту наблюдения. Пейзажи Рубенса окрашены высоким и поэтическим чувством, насыщены лиризмом переживания красоты природы. Они подобны неторопливому повествованию в устах рассказчика, который подробно описывает все обстоятельства и все подмеченное. Пейзажи Рубенса являются такими же плодами его кипучего воображения, как и другие композиции. Но они слагаются целиком из личных натуральных впечатлений, необыкновенно убедительных в каждом отдельном случае, как бы являясь копией живой местности. Художник вовлекает в картину непосредственно и заставляет проследить жизнь земли в мельчайших деталях, слагая их в единый совершенный образ многолико живущей

прекрасной природы. Они кажутся наполненными широким дыханием жизни и эпичны по своему настроению. Пейзажи Рубенса несут в себе комплекс глубоких идей художника и прежде всего, как самое основное — мысль об истинных ценностях человеческого бытия, заключенных в труде и содружестве людей. То, что воплощается им в мифологической или аллегорической живописи, то торжественное и иногда велеречивое восхваление природы и жизни, пропущенное через призму гуманистической образованности, находит здесь свое прямое и непосредственно искреннее выражение.

Труд крестьянский, по Рубенсу, приносит в итоге возможность наслаждения жизнью, не случайно в центре картины «Ферма в Лакене» стоит юная фламандка с корзиной фруктов на голове. Искусство Рубенса — искусство молодости. На картинах даже старые женщины кажутся миловидны и улыбчивы. По всей видимости, Рубенс не любил и не понимал старости. С понятием молодости связывается у него здоровье, энергия, бодрость, способность к труду. В картине «Притча о блудном сыне» он использовал эпизод евангельского рассказа, когда истративший отцовское наследство голодный и нищий молодой бездельник просит накормить его пищей для свиней, в чем получает отказ от молоденькой служанки. Эта драматическая сцена не стала главным сюжетным стержнем, хотя и важна. Картина создана исключительно ради изображения крестьянской жизни с ее размеренно спокойным ритмом. Рубенс отмечает прочность постройки, добротность орудий труда, ухоженность сытых домашних животных. Мы уже говорили о том, что Рубенс был замечательным знатоком мира животных. Сохранились многие его натурные зарисовки, где его привлек не только острый динамический ракурс, но и своеобразная индивидуальность животного. Особенно ценит он лошадей за их грацию, порывистость, темперамент, строптивый нрав. Всякий раз конь для него есть существо с собственным неповторимым обликом и нравом. В этом можно было убедиться еще в ранний период его творчества на примере конного портрета герцога Лермы, или «Св. Георгия, сражающегося с драконом», или, позднее, «Похищения дочерей Левкиппа».

В картине «Притча о блудном сыне» Рубенс обнаруживает поразительное знание народной жизни с ее повседневными делами. Мастерски передано двойное освещение — заходящего солнца и свечи, зажженной в хлеву. Законы жизни призывают человека к трудовым обязанностям, нарушив которые он становится вне общества, — эта мысль впервые прозвучала с такой

очевидностью в искусстве. Крепкий парень в лохмотьях кажется смешным рядом с трудовым человеком, занятым своей привычной работой. Для Рубенса жизненное фиаско его героя не психологическая драма, а фарс, естественный результат легкомыслия молодости, которой свойственно заблуждаться. И мир людей примет этого заблудшего, не делая особых усилий и не размышляя, включит его снова в орбиту своего благожелательного влияния и добросовестного, честного труда.

Жанр картины труден для определения, так как в ней собраны вместе бытовая ситуация, пейзаж, интерьер и сюжет евангельской притчи.

В эти же годы Рубенс создает и иной, космогонический тип пейзажа, где природа выступает в качестве стихийной, всесокрушающей, грозной и неподвластной человеку силы. В картине «Пейзаж с Филемоном и Бавкидой» (Музей истории искусств, Вена) представлено зрелище всемирного потопа, в устрашающей ярости губящего все живое. Во вспышках молний загораются краски природы. Все произведение представляет собой как бы подвижную массу красок, взбудораженных быстрыми ударами кисти по доске, сложное фактурное богатство.

В пейзажах Рубенс решает проблему места человека в грандиозном мире, определяя огромную его зависимость от природных и божественных сил. Мысль о гармоническом единстве человека и мира, бывшая главным стержнем мироощущения эпохи Возрождения, сохраняется у Рубенса лишь как возможная мечта, как одна из граней мировоззрения.

На смену антропоцентрическому мирозерцанию Возрождения пришло новое понимание значимости человека, взаимообусловленности его многочисленных связей с окружающей средой, борьба за свое самоутверждение. Тема борющегося человека пронизывает многие работы 10-х годов. Среди них можно видеть как апофеозы героев, так и сцены массовых сражений, вроде «Падения Сеннахериба» (Старая пинакотeka, Мюнхен). Блестящим примером такого рода живописи является «Битва греков с амазонками» (Старая пинакотeka, Мюнхен), где получают дальнейшее развитие и перевоплощение принципы Леонардовой «Битвы при Ангиари», зарисованной Рубенсом в Италии и известной нам лишь благодаря этому рисунку. В композицию включено множество фигур, разделенных на три группы весьма условно с тем, чтобы не было нарушено единство связей в пылу и хаосе представленного апогея сражения. На небольшом мосту через реку Термодан двое всадников берут в плен царицу амазонок Талестриду, происходит борьба за знамя. Жестокость

женщин не уступает кровожадности мужчин. Грызутся кони, льется кровь, падают с конями вместе с моста всадники, агонируют умирающие. И вместе с тем ужас перед кровопролитием и истреблением живой плоти уступает место чувству восхищения отчаянной смелостью, физической энергией и ловкостью человека, яркостью проявления могучих природных сил, бушующих и в человеке и в природе. Мост — единственная спокойная часть композиции. Все остальное — сплошной водоворот тел, низко несущиеся разорванные облака, вспененная река, вихревой поток воздуха — кажется захваченным пафосом битвы. Введя такое число фигур в сложнейших ракурсах, Рубенс добился гениального сплетения их в единый ритмический узел и дал новое живописное решение в масляной технике, работая бледными, приглушенными, словно акварельными по легкости и прозрачности тонами. Его палитра неожиданно освободилась от корпусных плотных красок и обрела воздушность мазков, лежащих тонкими просвечивающими слоями.

Сложнейшая динамика форм продиктовала иной способ живописного их воплощения и, возможно, была одним из стимулов перехода к новому стилистическому этапу в творчестве Рубенса. Мир, понятый в своем бесконечном движении, космической обширности и бескрайности, человек как малый образ многоликого человечества, подвластного высшим законам бытия, — эти идеи находят выражение в ряде работ, выполненных во второй половине 10-х годов: «Малый Страшный суд», «Большой Страшный суд», в особенности «Низвержение грешников». В своем «Страшном суде» в Сикстинской капелле Микеланджело представил человечество отдельными героическими образами, носителями его идей. У Рубенса гибнут скопом массы людей, где различными фигуры, но не отдельный человек.

Однако искусство Рубенса сохраняет гуманистическую веру в героическую сущность человека. Более того, оно обогащено мыслью о его способности жертвовать собой ради блага людей, во имя любви к родине. Так рождается в его искусстве образ римского консула Публия Деция Муса, отдавшего свою жизнь ради победы римлян над латинянами. Шесть картонов послужили образцами для ковровой серии, заказанной генуэзцем Никколо Паллавичини. Работа над циклом была закончена к маю 1618 года, так как в это время картоны уже находились в ковровой мастерской в Брюсселе. Современников, несомненно, должна была привлечь и восхитить археологическая точность обрисовки быта, одежды, вооружения, утвари. Но не только этим был увлечен художник. Исторические события поданы в возвышенно-

героическом тоне, неся в себе размеренно эпический ритм хвалебного сказания. В трактовке образов можно видеть желание приблизиться к показу суровой и мужественной простоты чувств и поведения древних римлян. Историзм сюжета понимается как достоверность не только бытия, но и поведения героев. Чувствуется, как много художник размышлял о выразительной значимости лаконичного жеста, сознательно сделав его центром нескольких композиций. Каждый эпизод драматичен. Его драматургия основана на участии всех персонажей, их чувств, на эмоциональном стержне. Главный герой не противопоставлен толпе, а кажется подобным ей, отличаясь той же скромной простотой. В принесении жертвы Деций Мус следует естественному чувству долга. Для Рубенса эта непреложность выполнения самых священных обязанностей человека является примером высшего проявления человеческой природы. События римской истории предстают как образец для подражания современникам. Героическое служение людям римского консула сплетается с мыслью о подчиненности человеческой судьбы, ее неотвратимой зависимости от среды, окружения, исторических обстоятельств. Свобода воли проявляется в естественном следовании моральному и общественному долгу. Заканчивая цикл, Рубенс создает картину со сценой похорон и одновременно триумфа, где вокруг ложа героя на пиках торчат отрубленные головы врагов, рыдают женщины, скорбят суровые воины, повержены на колени пленники, закованные в цепи, и над всем этим многоголосием господствует человеческое бессмертие, как бы овещенное в знаках славы и памяти людей. Действия человека детерминированы условиями общественного бытия. Но только лишь человеческое общество способно оценить заслуги героя и воздать ему высокие почести.

Вскоре Рубенс еще раз разрабатывает эту тему мужественного принятия смерти — правда, в совсем ином, религиозном аспекте — в своем гениальном произведении «Последнее причащение св. Франциска» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Франциск Ассизский принадлежал к числу святых католической церкви, которые пользовались большой народной популярностью. Уже ранее Рубенс писал картины на темы его жизни. «Последнее причащение св. Франциска» было заказано Яспаром Шарлем для алтаря св. Франциска в церкви францисканцев в Антверпене и исполнено в 1619 году. Узкая, вытянутая по вертикали картина должна была быть органично включена в архитектурное обрамление церковного алтаря, о чем художник тщательно заботился, и, как обычно, смотреться снизу. Густой, состоящий из красноватых, коричневых, золотых, фиолетовых то-

нов колорит становится здесь главным средством художественной выразительности, приобретает внутреннюю подвижность, психологическую насыщенность, и воздействует на чувства зрителей сильнее, нежели сам драматический эпизод агонии умирающего. Впервые цвет разработан как сложная эмоциональная стихия, действующая в совокупности близких цветов с преобладанием коричневого тона и несущая сама в себе драматическое содержание. В известной степени Рубенс предугадывает те колористические задачи, которые через десятилетия увлекут Рембрандта. Но сам по этому пути он не пойдет. Психологизм человеческих переживаний не станет для него искомой целью. Картина любопытна еще и как выражение идеи духовного содружества, тесного союза единомышленников, то, что всегда привлекало художника. По существу, вся она — великолепный групповой портрет, состоящий из сильных и своеобразных мужских характеров. Большим открытием Рубенса, закрепленным в этом монументальном произведении, явились неисчерпаемые возможности фактуры мазка, в чем он почти не знает себе равных. Свобода, гибкость, легкость и сила ударов кисти, грациозного ее скольжения по поверхности, движения, заставляющего оживать картинную плоскость, вибрировать, наполнять чувством и дыханием красочную массу, — вот что становится отныне одной из увлекательнейших задач художника. Причем поиски разнообразия и игры фактуры идут как при лепке формы, так и при работе цветом. Вот почему его грандиозные полотна отныне приобретают еще более взволнованный и волнующий характер воздействия, который усиливается все нарастающим живописным богатством.

Уже вскоре после возвращения из Италии Рубенс организует живописную мастерскую по обычаю того времени, приняв к себе учеников. После первых же работ в Антверпене известность его необыкновенно возросла. Мы узнаем из его же письма 1611 года к Якобу де Би, что он был принужден отклонить более ста кандидатов. Однако из этого было бы заблуждением делать вывод о многочисленности мастерской; нам кажется, скорее стоит говорить о его требовательности. В этом же письме мы читаем: «...только с величайшими трудностями мне удалось обещать господину Рококсу (который, как вы знаете, мой друг и в то же время мой покровитель) место, о котором он хлопочет для одного молодого человека; пока же он содержит его и платит за его уроки другому живописцу». Итак, судя по тексту письма, существовали более важные препятствия для приема учеников, если художник отказал человеку, по заказу которого он выполнял в том же году одно из самых

важных произведений. В это время у него еще не было собственного дома, да и, по всей видимости (что самое главное для всякого активно, творчески работающего человека), желания иметь много хлопот с учениками, тем более могущими оказаться бездарными. Он охотно привлекает к сотрудничеству уже известных мастеров — Яна Брейгеля Бархатного, Франса Снейдерса, Яна Вилденса, Пауля де Воса и т. д. Впрочем, совместная работа художников над одним произведением стала частым явлением в антверпенской школе, с тех пор как появилась специализация по жанрам и стало возможным называться художником, умея писать лишь в пределах одного жанра. Достигнутая виртуозность ценилась высоко. Вместе с тем мастера помогали друг другу и по-товарищески и из денежных соображений. Слава Рубенса, его талант и обаяние привлекали к нему больше, чем в другие ателье, желающих участвовать в выполнении многочисленных заказов. Правда, у него оказались и недоброжелатели и, как известно, даже враги среди художников. Но было очевидно — он решительно превосходил всех фламандских мастеров, он был гением универсальным.

Около 1618 года в его мастерской, уже обосновавшейся в новом доме, появился ван Дейк, пробывший в ней всего около трех лет. В этом году Рубенс вел переговоры с сэром Карлтоном по поводу обмена античных мраморов последнего на полотна своей кисти. Из письма художника мы узнаем, что он работает с помощью учеников, подправляя тем не менее все картины своей кистью. В настоящее время установлено, что Рубенс написал собственноручно около шестисот произведений, включая все жанры. Как известно, он привлекает учеников в основном при создании монументальных полотен, чтобы не тратить много времени попусту, и зрелых мастеров для написания пейзажа, животных, вооружения и т. д. Его темперамент не выносит длительной работы. Рубенс писал быстро необыкновенно. О скорости его письма существует легенда, которую вполне можно принять за правду. «Поклонение волхвов» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен) было написано в 1624 году за одиннадцать дней. В основе творческого процесса Рубенса лежит импровизация. Сочинение композиции осуществлялось им легко, в течение нескольких часов и приносило ему высшее удовлетворение, о чем можно судить, глядя на его вдохновенные, как бы молниеносно сотворенные эскизы. При этом сочинении проявлялись абсолютное знание любых ракурсов, изысканное многообразие движений кисти, изящество руки, как бы играя творческой формы, обнаруживалась прозрачность письма. Все это приобрело

для художника значение подлинной радости творчества. Разумеется, свобода импровизации появилась не сразу. В период так называемого классицизма — между 1611 и 1615 годами, — когда преобладал строгий рисунок, словно отлитая форма, фактура была спрятана в гладкой поверхности красочного пятна. Несмотря на импровизационный характер, работа над картиной имела несколько последовательных стадий: рисунок пером, эскиз маслом, «моделло» — эскизно написанную, но в целом завершенную композицию с распределением всех основных цветовых отношений. Кроме того, художник делал рисунки с натуры для самых важных частей в картине. Привлечение специалистов для работы было принципиально иным делом, нежели использование помощи учеников. От этого творческого сотрудничества с мастерами картина всегда выигрывала. Рубенс на это рассчитывал. Достаточно вспомнить прелестную совместную работу Рубенса и Яна Брейгеля «Адам и Ева в раю» (Маурицхейс, Гаага). Возможно, именно в этом дружеском совместном участии в творческом процессе сложились принципы фламандской школы, и хотя не без основания мы говорим о Рубенсе как об их создателе, но не правильнее ли будет сказать — их выразителе. Безусловно, мы наблюдаем заметную эволюцию художника к концу 10-х годов, то есть к тому времени, когда рядом с Рубенсом появились такие сильные самобытные таланты, как Иорданс и ван Дейк. Последние не были учениками, а лишь помощниками мастера. Разумеется, у них была прекрасная возможность, и они ее использовали, кое-чему, и немало, поучиться у Рубенса, но вместе с тем они, несомненно, были внутренне глубоко приобщены к духовному и творческому развитию великого мастера, а стало быть, к тем художественным идеям и позициям, которые складываются в его творчестве в это время. Единство мироощущения лежит в основе этого творческого союза. Работа же с учениками требовала большой затраты энергии, постоянного наблюдения. Плохой, неточный перенос композиции с «моделло» способен был загубить первоначальный замысел, что, по-видимому, иногда имело место; не случайно в том же письме к Карлону Рубенс настойчиво повторяет, что, несмотря на работу ученика, картина пройдена его кистью. Упоминание об учениках подтверждает предельную честность художника, к тому же значительно снижающего цену за таким способом исполненную вещь. Об огромном увлечении композицией и нежелании писать малоинтересные места или даже работы свидетельствует контракт 29 марта 1620 года, заключенный между Рубенсом и отцом Якобом Тириниусом, настоятелем исповедального дома иезуитов

в Антверпене, для украшения потолка церкви св. Карла Борромея тридцатью девятью картинами. Сам Рубенс обязался сделать тридцать девять эскизов, выполнение же картин он оставлял за ван Дейком и другими. Что же, он был прав! Какой смысл было ему тратить время и силы на живопись, которую на таком расстоянии никто не смог бы рассмотреть. Но самое удивительное, что ценность эскизов понимал не только художник, но и настоятель, который в этом же контракте поставил условие: или Рубенс напишет сам картины для алтаря, или отдаст все эскизы. Рубенс предпочел первое.

Число учеников Рубенса всегда склонны преувеличивать, несмотря на тот факт, что в его мастерской могли работать над картинами не более трех-четырёх человек. Несомненно, там был разный народ из числа подмастерьев, которые грунтовали холсты, делали подрамники, терли краски. Кроме того, существовала гравёрная мастерская. В общей сложности было создано около восьми тысяч гравюр с картин Рубенса. Художник добился во Франции, Голландии и Испании исключительного права продажи гравированных листов своей мастерской с собственных произведений, что было вызвано не только денежными соображениями, но в неменьшей степени требованиями качества, к ним предъявляемыми, и заботой о репутации. Для перевода в гравюру живописного произведения было необходимо сделать рисунок или копию в технике гризайли, в чем особенно преуспел ван Дейк. Принято считать, что Рубенс сам не гравировал, но в одном из писем к Пейреску в 1635 году он говорит: «...во время моего отсутствия было невозможно сделать гравюру, несколько раз проработанную мною, как, впрочем, все остальные». По всей видимости, он имел в виду работы над поправками, которые делал собственной рукою к рисункам или гризайли, но, возможно, и прямые указания к непосредственной работе над досками. Вероятно, художник не хотел допустить сильного искажения своих живописных работ при репродуцировании и мечтал найти в графике адекватные приемы своему живописному стилю. Добиваться нужной графической интерпретации ему было трудно особенно тогда, когда его живописная манера приобретала все большую легкость и подвижность, а композиция — колористическую цельность. Первой гравюрой считается «Большая Юдифь», сделанная Корнелисом Галле с ныне несуществующего оригинала. Рубенс начал делать рисунки к гравюрам еще в Италии. Известно, что по его рисункам, выполненным в 1607 году, были созданы гравюры, иллюстрирующие книгу избранных сочинений его брата Филиппа Рубенса «*Electorum libri duo*», вы-

шедшую в Антверпене в 1608 году. С первых же лет по возвращении из Италии и до конца жизни он постоянно работал как иллюстратор книг для типографии, основанной в XVI веке Плантенем, владельцем которой с 1610 года стал Балтазар Мортетус, его школьный друг. Его труд скромно оплачивался, гравер получал в четыре раза больше. Но эта работа ему нравилась. Когда он был тяжело болен в последние годы, то мог рисовать только виньетки. И все же делал их, ибо не мог не работать. Главным образом он выполнял рисунки заглавных листов для научных, исторических и теологических сочинений. Здесь находили живое применение его обширная эрудиция, увлечение зашифрованным языком аллегорий, эмблем, символов, как христианских, так и античных. Составленное на основе иносказательных образов содержание давало пищу воображению, апеллировало к гуманистической образованности тогдашних эрудитов, было своеобразной пробой интересного изобразительного языка, который Рубенс отчасти использовал в живописных произведениях.

Кроме того, в графических листах появлялась еще одна возможность оригинальной работы над композицией, столь увлекавшей его постоянно.

В 1618 году Рубенс заканчивает создание алтарных картин для церкви св. Карла Борромея в Антверпене, которая принадлежала ордену иезуитов. Для нее же в 1620 году он выполняет тридцать девять эскизов для плафонных композиций с изображениями католических святых и персонажей библейской и евангельской легенд. Пожар 1718 года уничтожил все картины, и о новаторском характере росписей, поражавших современников, можно судить лишь по сохранившимся эскизам. Данные в очень резких ракурсах, фигуры были представлены в необычайном воодушевлении, с риторическими жестами, обращенными к небу глазами. Патетический настрой образов был тесно соединен с его усиленной материально-телесной интерпретацией. Эта борьба плоти и духа, дуализм решения художественного образа, станет одним из основополагающих принципов искусства европейского барокко и является характерным приемом для решения религиозного образа у Рубенса.

Крупнейшим событием 20-х годов было получение заказа от французской королевы-матери Марии Медичи на украшение двух галерей Люксембургского дворца в Париже сериями монументальных картин. Циклы должны были быть посвящены жизни Генриха IV и самой Марии Медичи. Из соображений этичности и политики первым Рубенс был обязан сделать цикл

из жизни королевы. Второй цикл, долженствовавший быть блистательным апофеозом военной и политической деятельности выдающегося короля Франции, — работа, о которой Рубенс мечтал как о даре судьбы и для которой он сделал несколько эскизов и даже начал композиции, — так и остался неосуществленным по соображениям все той же политики, в связи с бегством королевы из Франции и т. д.

Цикл «Жизнь Марии Медичи» по исторической значимости и глубине идей не знает себе равных в монументальной исторической живописи XVII века. Нелепым заблуждением следует считать мнение, что он создан ради прославления пустой, тщеславной королевы. Грандиозный ансамбль был явно призван сыграть и сыграл важную в общественной жизни роль, вобрав в себя многие важнейшие политические идеи, чрезвычайно существенные для государственного развития Франции. Содержание его было предметом продолжительного обсуждения таких умов, как Ришелье, аббат де Сент-Амбруаз, Клод Пейреск, наконец, сам Рубенс, и, вероятно, в этом деле были еще советники, имена которых остались скрыты завесой истории. Заключив договор 22 февраля 1622 года в Париже с Марией Медичи, Рубенс получал из Франции на протяжении нескольких месяцев разработанные сюжеты будущих произведений. Один из таких «мемуар» был опубликован в последние годы Жаком Тюилье и представляет собой любопытный документ, в качестве программы предложенный художнику. Он называется «Описание картин галереи во дворце королевы-матери» и относится примерно к августу 1622 года.

Под номером первым мы читаем следующее: «Первая картина на камине в галерее. Королева должна быть написана как королева в триумфе, со шлемом на голове, со скипетром, опирающаяся оружие, каски, барабаны и т. п., наверху два амура, с крыльями бабочек, знаками бессмертия, держат корону над королевой, также наверху две славы, держащие знамя добродетели, доброго правления и поведения. Внизу слова — «Hic est illa», говорящие — вот самая великая королева земли, самая редкая добродетель мира, ни с чем не сравнимая во все прошлые века». Этот панегирик Марии Медичи может служить образцом придворной лести, но вызван был соображениями государственными. Мария Медичи стала женой Генриха IV в 1600 году и явилась как бы родоначальницей династии Бурбонов, в чем отлично отдавала себе отчет, сделав своим девизом образ Юноны со словами «*Virgo partuque beata*» (блаженная супружеством и потомством). Убийство Генриха IV 14 мая 1610 года нанесло

заметный ущерб борьбе за централизацию страны и за прекращение внутренних феодальных смут и распрей. Династия была нова и после смерти короля казалась слабой в глазах представителей высшей родовой аристократии, считавшей себя несколько не менее достойной занять престол, которым так недолго владел Генрих Бурбон. Его сын Людовик был еще девятилетним ребенком. Люди феодального мира мыслили иными категориями. Для них государство — это король и его вассалы. Так было в XVI веке и ранее. Теперь же, в эпоху сложения централизованного абсолютистского государства, эта формула должна звучать иначе: государство — это король и его подданные. Так или иначе идея государства в эту эпоху персонифицировалась в личности монарха. В данном случае — в лице монархини Марии Медичи. Напрасно считать ее прославление как великой королевы только лишь результатом ее непомерного тщеславия, что, возможно, также имело место. Известно, что королева была неумна. Но ввиду гибели короля именно это имя должно было укреплять позиции новой династии, ее авторитет, ее способность к власти и организации жизни подданных, их благосостояния и процветания государства. И хотя сама королева давала к тому мало поводов своим поведением, тем не менее в сюжеты картин, посвященных ее жизни, как сам художник, так и ее окружающие вложили все лучшие свои мечты о достойном и славном своих делах правителе. Идеализированный образ королевы удовлетворял всем вкусам — самой заказчицы и тех, кто видел, увы, горькую разницу между воплощением и прообразом, но мыслил будущим. Желание представить ее жизнь в наилучших, достойнейших примерах и событиях было продиктовано также политическими соображениями укрепления династии, а стало быть, королевской власти, стремящейся навести порядок в стране после стольких лет гражданской войны. За всем этим стоит кардинал Ришелье, постепенно берущий бразды правления в свои руки при малоспособном и тогда еще очень молодом Людовике XIII. Триумф, устроенный в честь королевы-матери, бросал отблеск славы и на ее малоудачного сына, нерешительного человека, неспособного руководить страной, что для проницательных политиков того времени было совершенно очевидно.

Мария Медичи выросла в доме, где любили искусство. Для двора Медичи работали великие итальянские художники, скульпторы и архитекторы.

Мария Медичи отлично понимала, какую роль играет искусство в увековечении и прославлении личности, и выбрала, пожалуй, из всех возможных самый верный способ поднятия

своего престижа. Должно быть, она знала о Рубенсе, придворном художнике своей сестры Элеоноры, супруги Винченцо Гонзага. Художник присутствовал на ее торжественном бракосочетании в Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Встреча с ним в Париже в 1622 году решила ее выбор.

Созданный Рубенсом цикл состоял из двадцати четырех картин, которые были развешаны в 1625 году в простенках между окнами и на торцовых стенах галереи Люксембургского дворца, ведущей в личные покои королевы. Ныне двадцать одна картина находится в особом зале Лувра, три портрета — Марии Медичи и ее родителей — выставлены в Версале. При помощи аллегории в них рассказаны отдельные эпизоды из жизни Марии, в которых правительница предстает просвещенной монархиней, любимой королем и после его смерти избранной народом править страной. Заботой о спокойствии государства продиктовано заключение так называемых «испанских браков» и т. д. Рубенс объединил все картины единым потоком движения, идущим слева направо, создав цельный грандиозный монументальный ансамбль с фигурами больше натуральной величины. Аллегорические персонажи выполняют ту же роль, что и олимпийские боги, то есть несут иносказательный смысл содержания и не отличаются от них. Всем им без исключения присуще необыкновенно живое участие как в сюжете, так и в действии.

Реальные исторические лица включены в среду аллегорий и богов и несколько подведены под их торжественный ритм. Так, Генрих IV, взирающий на портрет Марии, принесенный ему Гименеем, в восхищении отклоняется назад: кажется, что герои действуют подобно актерам классицистических трагедий. Рубенс явился создателем особого типа исторической картины, где главное высказано не через правдоподобие изображенной ситуации, а преподносится как некая общая идея, где художник преследует прежде всего цель донести до зрителя высокий смысл события, а не его достоверность. Еще более характерна в этом смысле картина «Прибытие Марии Медичи в Марсель». Перед глазами зрителя предстает блестящее декоративное зрелище. В центре картины в белом атласном платье будущая королева Франции в сопровождении приближенных спускается по мосткам, на которые брошен пурпурный ковер. Ее приветствуют Слава, Франция и Марсель; бог Нептун посылает тритонов и nereид удерживать канат золотой галеры. Напрасно было бы искать здесь хотя бы намека на историческую обстановку этой встречи, имевшей место 3 ноября 1600 года. Однако праздничный смысл ее и пафос очевидны. Вся сцена полна бравурной динамики: развеваются

знамена, клубятся облака, жесты полны патетики. Действительность кажется вознесенной на высокие котурны искусства. Фантастический мраморный дворец усиливает торжественную обстановку встречи. Сияющая золотом галера, белое атласное платье Марии Медичи, синий в белых лилиях плащ Франции, изумрудно-синие волны, нежные розовые тела nereid — все цвета сочетаются в единое праздничное, декоративное целое, восхищающее богатством живописного решения. С особым вниманием пишет Рубенс здесь женские тела, отмечая не только розовые, жемчужно-серые и голубые тени, но и преломление света в каплях воды на коже.

Художественно-эстетическая ценность цикла заключена прежде всего в его декоративно-живописном богатстве.

В искусстве XVII века не существует другого произведения, выполненного художником с таким острым историческим и социальным чутьем, где было бы так ясно выражено представление о дворянстве как о гордом классе, но в услужении у королевской фамилии. Наряду с главной героиней почти всюду мы встречаем аллегорическую фигуру Франции, во имя блага которой действуют все персонажи. Ее участие в композициях переводит весь смысл сцены из аллегорического рассказа о жизни Марии Медичи в сферу повествования о государственных нуждах и заботах, о мире, спокойствии, благополучии, расцвете искусств, справедливости правления. Этот образ принимает, по сути дела, на себя всю серьезность общего замысла. Не исключено, что это соприкосновение Рубенса с миром государственных идей, политической жизни оказало большое влияние на дальнейшую судьбу художника, получившего в 1624 году дворянство от Филиппа IV и по условиям игры феодального мира отныне имевшего право появиться на большой политической арене.

И действительно, будучи во Франции в 1625 году, Рубенс встречает многих интересных людей, завязывает знакомства и связи, начинает действовать как искусный дипломат. Он присутствует на торжествах бракосочетания принцессы Генриетты-Марии с Карлом I, являясь сам весьма заметной фигурой, автором грандиозного, всех восхитившего ансамбля. Он также герой этих праздничных дней. Отныне его будет знать не только французская, но и международная аристократия. Встречи с влиятельными особами он всячески использует ради нащупывания почвы для возможных соглашений в будущем. Цель у него одна — мир для его страны. Перемирие закончилось в 1621 году. Снова начались военные действия. Из писем художника можно понять, сколько раз война проходила почти рядом с его домом.

Так что для Рубенса его дипломатическая деятельность — жизненная необходимость, а не удовлетворение честолюбия, о чем могут толковать только ученые, которые живут в благополучной тиши своих кабинетов. В 1625 году он пишет конный портрет лорда Бекингема, ныне не существующий, погибший во время второй мировой войны. Сохранился подготовительный рисунок к портрету (Альбертина, Вена). Работа над портретом Бекингема, несомненно, была обусловлена определенной заинтересованностью, что и обнаружилось в последующих действиях фламандского художника-дипломата. На портрете можно было видеть аллегорические фигуры, так или иначе прославляющие королевского фаворита. Конный портрет становится у Рубенса формой прославления государственных заслуг и деяний портретируемого. Патетический строй портрета достигнут в большой мере сопоставлением фигуры на вздыбленном коне с пространством, достаточно неопределенным и одновременно означающим как бы великую бесконечность мира, над которым она господствует. Безудержная хвала была не личной заискивающей лестью, а тем выпрепным языком, на котором изъяснялись не только герои Корнеля, но и вполне реальные действующие лица той исторической эпохи. Достаточно вспомнить хотя бы завершающие слова их писем — «целую Ваши руки», «целую Ваши ноги» и т. д. Чем больше теряло феодальное дворянство свое политическое значение, тем чувствительнее оно оказывалось в вопросах чести, этики, защиты своего личного достоинства. Недаром дуэли стали бичом для дворянского общества именно в период сложения абсолютизма. Форма особой торжественной почтительности окружала не только короля, но и титулованных особ. Этот государственный церемониал нашел отражение в барочном портрете, в котором естественной составной частью являлись не столько природные качества модели, сколько ей приличествующие, должные быть. Портрет представлял собой большую картину, являя величественное зрелище апофеоза героя. Такого рода портретные изображения Рубенс начал писать в 1620 году, и первым из них явился портрет графини Арундел, созданный по заказу графа Арундела. Несмотря на вежливый тон ответа на предложение, Рубенс дал понять последнему, что только соображения высшей учтивости, и прежде всего желание иметь союзника в лице столь влиятельного англичанина, заставили его взяться за кисть. Хотя портрет считается хрестоматийной работой Рубенса, он вряд ли может быть отнесен к числу его особых удач. Его модель, Амалия Тальбот, графиня Арундел, посетила Антверпен в июле 1620 года и позировала Рубенсу

в течение нескольких часов. Рубенс сделал также наброски с ее карлика, паж, любимой собаки. Портрет графа Арундела был написан, возможно, позже и несколько нарушил общий замысел композиции, построенной на свободном движении пространства вокруг фигур, больших пространственных паузах. Маловыразительная фигура графини в черном платье держит тем не менее всю композицию. Разработка портретного образа в целом не коснулась существа ее души и характера — они не заинтересовали Рубенса ни в коей мере, и, думается, не он тому виной. Все усилия он употребил на создание пышной аранжировки, в особенности же колористической. В картине победно звучит разноголосый хор красок. Зеленый и желтый цвета ландшафта перекликаются с одеждой шута. Синий и красный цвет в одежде Арундела необычайно красиво сочетается с красным и золотистым тонами в одежде карлика Робина. Красного цвета очень много в этой огромной картине, представляющей удивительную симфонию декоративных цветовых созвучий. Это, безусловно, портрет, более того, групповой портрет, в котором, однако, роли распределены согласно сословному признаку. Фигуры разномастны. Если бы графиня могла встать с кресла, она оказалась бы весьма высокой, даже по сравнению с собственным супругом. Этот прием разномастности рассчитан исключительно на эффект репрезентации, так же как развевающийся штандарт с ее гербом, архитектурная декорация фона, зеленые дали. Широкое дыхание портретной композиции преследует вместе с тем цель создать впечатление социальной значимости модели, что в целом успешно достигнуто.

Наряду с парадными портретами в 20-е годы появилась серия портретов друзей и близких художника. Как правило, заказные портреты, выполненные в эффектном парадном стиле, оставляют нынешнего зрителя достаточно равнодушным. Зато портреты, созданные по велению сердца, волнуют до глубины души своим проникновенным лиризмом. Вообще в 20-е годы следует отметить появившуюся новую особенность в творчестве Рубенса — все более развивающуюся силу лирического переживания, тонкость чувств, их поэтичность. Особенно это дает себя знать в его пейзажах, небольших композициях и в его женских и детских портретах. В каждом из них художник ставит задачу найти меру подлинной естественности и как бы хорошего самочувствия модели, гармоническую ровность душевного состояния, ту его форму, в которой модель более всего раскрывается в своей истинной человеческой сущности. Постоянно Рубенс хотел видеть людей прекрасными, искал в них это начало солнечной кра-

соты, жизнелюбия и радости. Как живописец, он пытался найти типологические черты, не только духовные, но и физические, присущие всем людям. Не случайно всегда он подчеркивал здоровый румянец щек, блеск глаз, чистоту нежной кожи. Однако над ним довлеет не представление о совершенном эстетическом идеале, а образ идеальной жизненной активности человека, его совершенная способность к жизнедеятельности. Возможно, поэтому в портретах Рубенса характеры не очерчены так резко индивидуально, не обладают такой неповторимой психической организацией и нервной одухотворенностью, как портретные образы многим ему обязанным ван Дейком. Как это ни покажется неожиданным, его портретное искусство ближе к ренессансному, нежели творчество других выдающихся портретистов XVII века.

В отличие от заказных портретные образы близких ему людей интимны, но не откровенны. Поразительной чертой самого существа Рубенса как человека является его нелюбовь к самоисповеди и к выслушиванию исповеди других. Он был склонен к действию, а не к самоанализу. Он не позволял застать себя врасплох и не делал этого по отношению к другим людям. Согрева солнечным светом и овеяна чистым ветром Сусанна Фурмент, но мир ее мыслей скрыт от непосвященных, как и ее слабости. Способность художника проникать в зыбкий мир душевной жизни не вызывает сомнений, но ясно и нежелание ставить перед собой такую задачу. К середине 20-х годов относится один из лучших портретов его кисти, который обычно из-за поздней надписи на подготовительном к нему рисунке (Альбертина, Вена) называют «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (Гос. Эрмитаж, Ленинград). Рисунок фиксирует облик девочки-подростка с широкими скулами и большим ртом. Живописный портрет это качественно новый образ. Прodelан путь от живого наблюдения, когда глаз заметил с редкой зоркостью возрастные особенности еще не сложившегося характера, к обобщенному видению богатства душевно-эмоциональной жизни. Все обнаженное в рисунке — неустойчивость, ранимость, робость, незащищенность — скрыто с тонким душевным тактом за строгой внешней сдержанностью. Выделены только прекрасные свойства, исчезли угловатость и неуверенность. Модель обрела душевное равновесие, предстала перед зрителем с тем чувством гордого спокойного достоинства, которое служит ей надежной броней. По всей видимости, в натуре этой девушки было что-то очень близкое художнику, портрет поражает силой лирического переживания, его напором, его почти драматической интенсивностью. Девушка живет на портрете вдохновенно-трепетной жизнью. И

кажется, что ради этого создан портрет, что Рубенс стремится волшебством своей живописи продлить жизнь, сделать вечно живущим, бессмертным образ этого утонченного, нежного существа.

К приемам парадного портрета Рубенс обращается с разной целью. В портрете своих сыновей Альберта и Николаса (собрание Лихтенштейн, Вадуц) он использует архитектурный фон не только для того, чтобы придать мальчикам оттенок значительности, но и для того, чтобы их группа казалась живее на фоне строгой неподвижности камня. Альберт покровительственно обнимает младшего брата. Его умные глаза чуть насмешливо улыбаются, открыто и прямо глядя на зрителя, в руках книга, ведь в тринадцать лет он писал латинские стихи. Николас держит в одной руке молоточек с бубенчиками, а в другой — птичку на веревочке. Он поглощен своей забавой. Весь его облик говорит о непоседливости, нетерпеливости детской натуры. Он явно с трудом позирует отцу и готов при первой возможности ускользнуть вслед за птичкой. Рубенс видит в них различные черты поведения, присущие разным возрастам, но и противоположные характеры. В одном — самообладание, разумность, в другом — импульсивность, эмоциональность.

Лирическая настроенность порождает особую напевность, музыкальность цветовых созвучий, мягкость и теплоту тонов, одухотворенность фактуры, внутреннюю взаимосвязь всего как бы одушевленного, поющего колорита. Исключительное его богатство и совершенство можно видеть уже в таких работах, как «Персей и Андромеда» (Гос. Эрмитаж, Ленинград), «Поклонение волхвов» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен), «Вознесение богородицы» (собор, Антверпен), наконец, «Мистическое обручение св. Екатерины». Последнее произведение было исполнено в 1628 году для церкви св. Августина, где пребывает и поныне. В нем находит свое кристальное воплощение возвышенный пафос барокко, иллюзорность огромных пространств, взволнованная экспрессия религиозных образов. В этом же году Рубенс закончил серию картонов для ковров на тему «Триумф евхаристии» по заказу эрцгерцогини Изабеллы для монастыря кармелитов в Мадриде.

Пронизанные несколько экстатическим настроением композиции заключены в тесное барочное архитектурное оформление, с витыми, изгибающимися или имеющими в центре утолщения колоннами, раскрепованными карнизами, картушами и эмблемами. Интерес к архитектуре возник у Рубенса еще в Италии. Работая над большими алтарными картинами в Антверпене, художник непременно заботился об их архитектурно-скульптурном

обрамлении, для которого сам делал эскизы. В реализации последних ему часто помогал Ханс ван Милдерт. Кроме того, в композициях мастера можно постоянно встретить архитектурные фоны как необходимую часть общего построения и художественный прием, несущий в себе важную смысловую нагрузку. В 1622 году Рубенс издал «*Palazzi Moderni di Genova*» с планами, обмерами и фасадами интереснейших дворцов Генуи. Разработка новых принципов архитектуры занимала Рубенса при строительстве его жилища, законченного около 1618 года. В основе новой архитектурной системы Рубенса (имеются в виду его дом и архитектурные фоны в произведениях) лежит принцип изобразительности. Рубенс охотно использует рельефы, скульптуры, архитектурные детали, которые воспринимаются как декоративное убранство. Вместо строгой тектоники ордерной архитектуры Возрождения он выдвигает принцип атектоничности, податливой пластичности архитектурной массы, применение светотеневой разработки поверхности, как бы живую игру и подвижность объемов. Дом Рубенса обычно склонны описывать как огромный дворец, что на самом деле не соответствует действительности. Он обширен для городского дома, но ему далеко до дворца. Его достоинства заключаются в красоте оформления портика, отделяющего двор дома от сада, павильона со скульптурами, в скульптурном убранстве части здания, где находится мастерская.

Во второй половине 20-х годов, связанных с дипломатической деятельностью художника, в его творчестве заметна тенденция к усилению активной роли содержания, борьба за мир средствами искусства. Так, он пишет в Англии в 1629—1630 годах картину «Конец войны», где мифологические персонажи олицетворяют высоко ценимые им сокровища жизни — любовь, материнство, радость, богатство, изобилие, наслаждение. Паллада защищает этот прекрасный мир, изгоняя Марса и фурию раздора Алектю. Картина может служить вещественным доказательством искренних усилий художника установить мир для его страны. На этом поприще он добивается успеха — его переговоры завершаются заключением мира между Испанией и Англией. Об этом периоде Роже Авермат сообщает очень подробно, приводя выдержки из многочисленных писем. Переписка Рубенса и его современников в эти годы позволяет нам проследить все его действия чуть ли не по дням и подводит нас к концу 1630 года, когда художник возвращается на родину и решает второй раз вступить в брак. Вокруг этой женитьбы всегда было много толков. Обычно все склонны преувеличивать влияние Елены Фоурмент на его жизнь и настроение его искусства. Трезвое

рассуждение художника о причинах женитьбы дает представление о его характере и исключает всякие кривотолки. В письме к Пейреску он сообщает: «Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при дворе, но я испугался этого бедствия знатности и особенно надменности, присущей этому полу. Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисть, и, сказать по правде, мне показалось жестоким потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуй старухи». Вот прямой ответ на частые намеки на рубенсовское тщеславие — превыше всего он ценит свое ремесло. Понятие личной свободы для него бесценно. Войдя в жизнь Рубенса, Елена Фоурмент, по существу, мало что в ней изменила. Отказ от дипломатической деятельности совпал со смертью в 1633 году эрцгерцогини Изабеллы и с тягчайшей болезнью художника, которая, измучив, свела его в могилу. Известно, что приступы подагры начались у него с давних пор и повторялись много раз, заставляя тяжело страдать. В последние годы у него перестает работать правая рука, он часто вынужден лежать в постели. Однако, обладая колоссальной волей, Рубенс продолжает работать. Ничто, казалось, не меняется в этом творчестве, исполненном оптимизма. Но в нем мы ощущаем теперь большую силу личного переживания, мощь лирической окраски образа, обнаруживаем личное восприятие художника. К этому подводит все его искусство середины 20-х годов. Следует заметить, что Рубенс не отказывается от своих прежних завоеваний. Он по-прежнему выполняет декоративные и монументальные работы в чисто барочном ключе. 30-е годы — это время создания цикла картонов для гобеленов «Жизнь Ахилла», плафонных композиций для банкетного зала в Уайтхолле, эскизов для триумфальных арок и некоторых картин — «Quo vadis?» (Картинная галерея, Дрезден), «Встреча кардинал-инфанта Фердинанда и Фердинанда Венгерского при Нордлингене» (Музей истории искусств, Вена) — по случаю торжественного въезда в Антверпен нового наместника. Наконец, появляется серия эскизов для картин, предназначенных украсить охотничий павильон Торре де ла Парада в Испании. Картины этой серии выполнялись многими фламандскими живописцами по эскизам Рубенса, включая Иордана, Тюлдена, Дипенбека и других, и часто имеют подписи своих исполнителей. По-прежнему фантазия, изобретательность, новизна решений кажутся неисчерпаемыми. Но вместе с тем если раньше все внимание его было поглощено заботой о композиции, связи фигур в их активной, подвижной сопряженности, то теперь перед ним

стоит иная цель — достигнуть колористической целостности, как бы одного живописного прочтения картины, эмоциональную живописную стихию заставить звучать при великом ее цветовом разнообразии в едином аккорде, в котором поглощается все разноголосье красок и слышен лишь сам аккорд. Одно из выдающихся произведений, в котором эта задача была блистательно разрешена, — «Алтарь св. Ильдефонсо» (Музей истории искусств, Вена). Снова Рубенс вернулся к форме традиционного нидерландского трехчастного алтаря, созданного по заказу инфанты Изабеллы, пожелавшей принести его в дар основанному эрцгерцогом Альбертом братству св. Ильдефонсо для украшения церкви св. Якоба в Брюсселе. Крылья алтаря в раскрытом состоянии обнаруживают изображения эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы и их святых покровителей. В центре — чудо явления богородицы святому Ильдефонсо. В закрытом виде обе створки, ныне скрепленные вместе и отделенные от внутренних частей, имеют единую композицию «Святое семейство под яблоневым деревом». Если сцена наружных створок овеяна теплотой сердечного, нежного чувства, то композиция внутренних створок наполнена возвышенным лирическим пафосом, не лишенным внешней риторики. Праздничный набат красного цвета в сочетании с сиянием золотистой охры призван внушить представление о как бы не материальной, а духовной сущности краски. Сам цвет становится в своей взволнованной, трепетной жизни выразителем человеческих эмоций. Примерно в эти же годы появляется картина «Сад любви» (Прадо, Мадрид). Героиней ее оказывается Елена Фоурмент, одетая в прелестное темно-голубое платье (третья фигура справа). Рядом с ней ее старшая сестра Сусанна, которую Рубенс неоднократно портретировал. Все летящие амур устремляются к Елене, неся эмблемы супружества и любви, рукой она касается золотых кудрей амура, лежащего на коленях у женщины в золотистом платье. Отсветы солнца играют на прекрасных женских одеждах. В воздухе как бы растворена томность угасающего дня. Движения медлительны, настроение несколько меланхоличное. Эта картина известна во многих копиях. В XVII веке ее называли «Conversation a la mode». Прекрасное общество прекрасных людей — несбыточная мечта о «веке золотом, а не железном». Лирическая мягкость настроения в большой мере определяется переливами цвета, данного большим пятном, но благодаря тонкой нюансировке приобретающего одухотворенность и легкость. Особенно много Рубенс уделил здесь внимания освещению, передаче рассеянного света, как бы едва заметной дымкой окуты-

вающего фигуры и чуть растворяющего контуры. Эту нежность моделировки и расплывчатость контурной линии можно было наблюдать еще в начале 20-х годов, в частности, в картине «Персей и Андромеда» (Гос. Эрмитаж, Ленинград). В 30-е же годы оба живописных приема вступают в полную силу, выражая поэтическую настроенность образа. Одно из лучших произведений было создано именно тогда. Речь идет о «Святом семействе со св. Елизаветой» (Вальраф-Рихард-музей, Кёльн), в котором появляется новый для Рубенса образ пожилой полной красивой женщины с прелестной доброй улыбкой — тип, несколько раз им повторенный и, по-видимому, нравившийся самому художнику, — но главным остается пленительный образ мадонны, приобретшей трудно выразимую словами, поистине неизъяснимую прелесть! Так же как и в «Святом семействе под яблоневым деревом», покоряет очарование тишины и покоя, доверительной близости семейных взаимоотношений, любви.

Искусство Рубенса этих лет наполняется камерным, интимным настроением, будучи пронизано чувством восторженного восхищения, переполнявшего художника, не устающего петь гимн красоте жизни и, может быть, еще сильнее ощущающего ее божественную ценность. Тема материнства всегда была свята для художника. Он любил детей, их изображениями буквально заполнены картины. Около 1636 года был создан «Портрет Елены Фоурмент с двумя детьми» — работа, приобретающая славу шедевра мирового искусства, где эта тема обрела новое звучание. Тихая задумчивость молодой женщины вызвана душевной умиротворенностью, верным признаком счастья, внутренним полным растворением себя в детях, к которым Елена близка наивной чистотой и неподдельной искренностью. Линии рисунка нежны, плавны и текучи, живопись легка и прозрачна. Картина осталась незаконченной — намеренно или случайно, мы не знаем. Но эскизность лишь усиливает поэтическую одухотворенность образов, ее нежную, лирическую мелодичность; чарующее счастье материнства освобождено здесь от покрова традиционного религиозного образа.

К числу шедевров позднего периода относится также «Вирсавия» (Картинная галерея, Дрезден). Тема картины взята из Библии, где рассказывается о царе Давиде, влюбленном в жену своего военачальника Урии. В картине несколько действующих лиц, каждое из которых на свой лад выражает восторженное отношение к красавице Вирсавии. Это и негритенок, принесший любовное письмо царя, и служанка, расчесывающая дивные золотистые волосы, и Давид, свешивающийся с балкона дворца,

чтобы лицезреть купающуюся Вирсавию, и даже собачка, заботливо ее охраняющая. Но не меньшим участником сцены становится сам художник, любующийся прекрасной женской наготой. В этом прославлении чувственной физической красоты человека обнаруживается одна из существеннейших граней его художественного мироощущения, языческого по своему характеру. Язычество Рубенса — в почти обожествлении чувственных форм жизни, в преклонении перед здоровым человеческим телом как чудом создания, в любви к солнцу и просторам полей, в органическом ощущении слитности духовного и физического начала в человеке. Свое любование Вирсавией Рубенс раскрывает в остро чувственных сопоставлениях цветов, форм и поверхностей: нежной теплой ноги и холодного твердого камня, пушистой черной шубки и гладкой светлой кожи, горения алых лент в волосах и румянца на щеках, льющихся струй воды фонтана и скользящих меж пухлых пальцев хрупких зерен жемчужного ожерелья. Декоративность цветовой аранжировки слабеет перед силой выраженного яркого эмоционального состояния — проснувшейся жажды любви, надежды на счастье, озарившей улыбкой лицо Вирсавии. С языческой щедростью художник утверждает человеческое право на чувственные радости бытия.

Поздняя «Шубка» (Музей истории искусств, Вена) — портрет Елены Фоурмент, названный так самим художником и завещанный ей, — несомненно, может считаться самым совершенным достижением великого мастера в портретном искусстве и в передаче женской наготы. Молодая женщина изображена стоящей на мягком красном ковре возле античного фонтана. Ее красивое лицо доверчиво-спокойно обращено к зрителю. Она привыкла позировать обнаженной. Часто думают, что этот прекрасный портрет был написан в перерывах между сеансами позирования. Но в нем есть такая продуманность замысла, которая исключает случайность возникновения. Рубенс ограничивает пространство вокруг фигуры, взяв узкий вертикальный формат. Строгость отобранных приглушенных цветов служит той же цели — свести замысел к изображению одной спокойно стоящей женской фигуры. Эта, казалось бы, простая художественная задача не только полна новизны в постановке, но и решена с удивительной глубиной и совершенством, какие редко удавались другим мастерам. Рубенс сознательно и последовательно подчеркивает простоту мотива. У Елены небрежно распущены волосы, не очень заботливо перевязанные лентой. Обеими руками в перекрестном движении она поддерживает шубку, которая сползает с плеча. От этого жеста двух рук рождается произвольное движение форм тела, образуются складки.

Рукав шубки повисает в воздухе, как бы сохраняя форму ее руки. Мы видим здесь не только портрет лица, но и портретирование самого тела, переданного со всеми присущими ему индивидуальными особенностями. И вместе с тем эта подлинно живая, мягкая, обыкновенная женщина в своем естественном состоянии исполнена величия. Вертикальный формат и ограничение пространства, точка зрения немного снизу, лаконизм отобранных немногих деталей и большие плоскости цвета, устойчивость пирамидального силуэта призваны дать прямое ощущение монументальности фигуры. Постановка ее с опорой на одну ногу напоминает античную статую, рождая внутреннее движение форм тела, не лишаящее их спокойствия. Ритмы линий замедленны и гармоничны, соответствуя безмятежной ясности души. Здоровая, сильная, женственная и нежная, Елена Фоурмент предстает в этом портрете как воплощение извечно прекрасного женского начала. Невольно вспоминаются слова художника: «Я глубоко преклоняюсь перед величием античного искусства, по следам которого я пытался следовать, но сравниться с которым я даже не смел и помыслить». Несомненно, что в этом великом произведении Рубенс оказывается ближе, чем кто-либо другой в его время, к пониманию античности, ее идеала гармонического человеческого совершенства.

Необычайный интерес к античности, мышление мифологическими образами явились, по существу, не только выражением стремления к омирщению искусства, приближения к реальности, но и жаждой совершенства, понимания искусства как преобразующего фактора. Мир легендарных образов выступал носителем высоких устремлений и идей, как некая идеальная сфера бытия реального образа. В одном из самых совершенных творений Рубенса, «Шубке», достигнут счастливо найденный синтез реального и идеального начал, гармоничное сплетение двух линий творческих поисков в законченном образе, где его интимный, камерный характер сочетается с высокой мерой обобщения, обретая своеобразное героическое общечеловеческое гуманистическое звучание.

В позднем творчестве заметны попытки сближения реальности и реального сюжета («Кермесса», Лувр, Париж), но идея героизированного мира остается по-прежнему в плену магического очарования античности. Это особенно видно на примере поздних пейзажей. Тема стихийной жизни природы связывается с античным сюжетом, тема ее мирного, повседневного существования — с картинами жизни и труда его народа. Там, где идея носит возвышенно-отвлеченный характер, на помощь приходит античный сюжет, там, где мастер вторгается в область реальной

человеческой жизнедеятельности, надобность в этом отпадает. Трудно назвать это двойственностью, скорее, это разделенность, две грани художественного метода, которому в конечном итоге присуща целостность. Луврская «Кермесса» имеет кабинетный размер. Множество фигур умещено на сравнительно небольшом формате доски. Картина не предназначена для продажи знатному лицу, скорее всего написана по собственному желанию. Большое место в ней отведено обрисовке скромной деревенской таверны, луга перед ней и виднеющихся вдали пологих холмов. Осенний многолюдный праздник, свидетелем которого, а возможно, и участником бывал Рубенс. Тема крестьянского праздника была традиционной во фламандской живописи еще со времен Питера Брейгеля. Проявления же разнообразнейших человеческих страстей и побуждений интересовали художника всегда, но в ином, героизированном плане. В «Кермессе» подчеркнуты стихийность народного веселья, необузданность инстинктов и непосредственный характер фламандского праздника. В эти же годы написан «Танец итальянских крестьян» (Прадо, Мадрид). Мы можем наблюдать здесь то же выражение стихийного темперамента, которое обычно проявляется в крестьянском танце, — удаль, страсть, воодушевление. Около 1635 года была создана алтарная картина «Мучения св. Ливина» для церкви иезуитов в Генте. Рубенс вводит зрителя в атмосферу жестоких страданий. Старик, залитый кровью, палач, отдающий его язык собаке, человек из толпы, хватающий его за бороду, стража, в изумлении увидевшая карающие силы небесные, — все исполнено бурной патетики и вместе с тем написано с необыкновенной широтой, горячностью, блистательной маэстрией кисти. Цвета, тона, светотень связывают все персонажи в единый свободный, вдохновенный живописный образ картины. Рубенс решает иначе ее живописную поверхность. Она воздействует на зрителя не скульптурной ясностью форм переднего плана, как в первые годы после возвращения из Италии, не локальной силой больших цветовых плоскостей, а симфонизмом многоцветности, широким дыханием свободно наложенных мазков, заставляющих трепетать саму поверхность картины. Здесь Рубенс достиг вершины, если можно так выразиться, агитационного экспрессивного воздействия религиозного образа. Он обращается к широким толпам народа в церкви, испытывая религиозное чувство через ощущение подавленности, ужаса перед кровавым зрелищем и выводя его к моменту торжества, к вере в героическую победу духа над терзаниями плоти, в справедливое возмездие за жестокость и надругание над человеком.

Борьба с жестокостью, свидетелем которой Рубенс оказывался постоянно, поскольку шла война, стала одной из задач его творчества. Война и ее разрушительные последствия стали темой его поздней работы, хранящейся в галерее Питти во Флоренции. Картина была написана в 1637—1638 годы для великого герцога Тосканского и отослана во Флоренцию, где и украсила собой зал Марса во дворце Питти. Огромное полотно с фигурами в человеческий рост является аллегорией бедствий, которые приносит война. Напряженный драматический пафос произведения был связан с личными чувствами самого художника, с его протестом против кровопролитий, которые совершались на его глазах уже почти двадцать лет. Раскрыть содержание аллегорических образов помогает письмо Рубенса придворному художнику Фердинандо II — Юсту Сустермансу. Слева изображен храм бога Януса, который, согласно обычаю древних римлян, закрыт в мирное время и открывается, когда начинается война. В центре картины — мощная фигура Марса, потрясающего щитом и сжимающего в правой руке окровавленный меч. Напрасно Венера пытается удержать бога войны, обвивая его своими нежными руками. Ни она, ни амурчики не имеют власти над Марсом, охваченным яростью, которого увлекает за собой фурия Алектос с факелом раздора в руках. В ее летящей свите — Чума и Голод. За ними в глубине можно видеть начавшееся сражение. Меч Марса устремлен своим острием на группу фигур. Это Гармония с разбитой лютой, мать с плачущим ребенком и поверженная фигура архитектора. Нога Марса попирает книги, символ науки. Женская фигура в черном одеянии — это несчастная Европа, которая уже столько лет страдает от грабежей, бесчестий и бед. Ее глаза и руки подняты с мольбой к небесам, весь вид ее вызывает о милосердии.

Стремительный бег Марса олицетворяет неукротимый вихрь войны, ее слепую стихию. Аллегорические образы лишены условной отвлеченности, они несут определенную нагрузку содержания, имеют атрибуты и вместе с тем выразительны и жизненны.

Эскизы для арок по случаю торжественного въезда кардинал-инфанта Фердинанда становятся для Рубенса предлогом начертать политическую программу спасения его родины и воплотить ее в художественных образах.

Рубенс заканчивает свой жизненный и творческий путь, будучи счастливым, но тяжело больным человеком. Последний автопортрет художника как бы подводит итог его жизни. Талант, достоинство и независимость — вот главные черты, на которых

основывается его гордое самоуважение. Усталое лицо без тени улыбки, морщины вокруг глаз — немые свидетели физического страдания, так же как закрытая перчаткой правая рука, искалеченная подагрой. Перед нами человек с глубоким духовным миром, много видевший бед и познавший горечь печали. Ни малейшего тщеславия или высокомерия не ощущается в его облике. Волевая сдержанность и уверенность отличают его осанку. Таким Рубенс хотел остаться для своих близких, почитателей и будущих поколений.

* * *

Рубенс был одарен разносторонне. Помимо гениальной способности к живописи его отличал незаурядный литературный талант. Письма его обнаруживают не только эрудицию, трезвый и сильный ум, пронизательность и широту суждений, но также афористичность мысли, образность, иронию, красоту лаконичного и ясного эпистолярного стиля. Известно, что переписка художника была чрезвычайно обширной. По всей видимости, она была вызвана не только деловыми соображениями, но и доставляла удовольствие человеку, жаждавшему духовных контактов и заинтересованному в судьбах мира. Если вспомнить о немногих средствах информации той эпохи, то переписка становится бесценным и единственным способом знать, что делается за пределами твоего собственного дома. Однако же в письмах вложены не только любознательность, интерес к политике, философские рассуждения, но и потребность в литературном самовыражении. Почти каждое письмо Рубенса имеет свой настрой, композицию, свой ритм. Оно имеет законченную литературную форму. Изящество и живость слога сопровождаются изумительно тонким чувством юмора. Рубенс был наделен поразительным свойством собирать вокруг себя людей. Если весь день художника был отдан работе, то вечер посвящался целиком общению с друзьями. Работоспособность его была колоссальна не только по интенсивности, но и по протяженности времени. Он вставал, как пишет его племянник, в четыре часа утра и принимался за работу, которую заканчивал к вечеру. Всем благам и почестям он предпочитал творчество. Рубенс встретил свою смерть с таким же мужеством, которое отличало его при жизни. Разум его был ясен. Был ли он одинок — об этом трудно судить. Вряд ли — когда вокруг столько молодых жизней, когда рядом любовь, а кисть продолжает говорить только о радости бытия.

Т. Седова

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
I ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ	12
II РОМАН ОТЦА	17
III ГОДЫ УЧЕНИЯ (1587—1600)	29
IV ПО ТУ СТОРОНУ ГОР (1600—1602)	41
V ПУТЬ К УСПЕХУ (1603—1608)	53
VI ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ (1608—1610)	73
VII БОГАТСТВО И СЛАВА (1611—1618)	85
VIII РАБОТА КИПИТ (1618—1622)	103
IX НОВАЯ СТРАСТЬ (1622—1626)	120
X КРУПНАЯ ИГРА (1626—1628)	137
XI НА ШАХМАТНОЙ ДОСКЕ ЕВРОПЫ (1628—1630)	153
XII ГОД ТРИУМФА (1630)	170
XIII ОБОРОТНАЯ СТОРОНА МЕДАЛИ (1630—1633)	179
XIV МУДРОСТЬ (1634—1636)	198
XV БЫТЬ САМИМ СОБОЙ (1636—1638)	210
XVI И ПРИЙТИ К ПРЕКРАСНОМУ КОНЦУ (1638—1640)	230
ОБЪЯСНЕНИЕ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ	244
ПРИМЕЧАНИЕ	256
ПОСЛЕСЛОВИЕ	289

Роже Авермат

ПЕТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС

Редактор

Р. Зингер

Художественный редактор

И. Марев

Технический редактор

Т. Фатюхина

Корректор

Л. Чуланова

ЛР № 071673 от 01.06.98 г.

Подписано в печать 23.02.99 г.

Гарнитура Академия. Формат 70х100¹/₃₂.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,84.

Уч.-изд. л. 15,78. Заказ № 282.

ТЕРРА—Книжный клуб.

113093, Москва, ул. Щипок, 2, а/я 27.

Оригинал-макет подготовлен ТОО «Макет». 141700, Московская обл., г. Долгопрудный, ул. Первомайская, 21.

Отпечатано в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.

ISBN 5-300-02564-X



9 785300 025649

**Книжный клуб
Холдинговой компании «Терра»
в серии «Мастера»
(Общий лот серии № 4000)
выпустил в свет:**

Лот № 2588

**И. Стоун
ВАН ГОГ**

Автор книги прослеживает жизненный путь Ван Гога — одного из крупнейших французских художников, голландца по происхождению. Жизненное кредо Ван Гога заключалось в словах: «Нет более художественного, чем любить людей». Он оставил потомкам взволнованные и мудрые, тревожные и радостные полотна.

*Книги можно заказать по адресу:
150000, Ярославль, ул. Павлика Морозова,
д. 5, Почтамт, а/я 2.*

В открытке не забудьте указать название книги,
количество экземпляров и ваш адрес
(обязательно с почтовым индексом).

**В Книжном клубе
Холдинговой компании «Терра»
в серии «Мастера»
(Общий лот серии № 4000)
выйдут в свет:**

Лот № 2375

**Д. Вейс
ОГЮСТ РОДЕН**

Французский скульптор Огюст Роден (1840–1917) по праву считается величайшим мастером своего времени. Его творчество составило эпоху в истории искусства. Дэвид Вейс в своей работе шаг за шагом воссоздает обстоятельства творческого и жизненного пути знаменитого художника.

*Книги можно заказать по адресу:
150000, Ярославль, ул. Павлика Морозова,
д. 5, Почтамт, а/я 2.*

В открытке не забудьте указать название книги,
количество экземпляров и ваш адрес
(обязательно с почтовым индексом).

Лот № 2376

**А. Перрюшо
ТУЛУЗ-ЛОТРЕК**

Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек-Монора (1864—1901) — известный французский художник, тесно связанный с импрессионистами. Анри Перрюшо в романе, посвященном жизни Тулуз-Лотрека, сумел рассказать не только о творчестве художника, но и воссоздать яркую картину художественной жизни Франции и Парижа конца XIX века.

*Книги можно заказать по адресу:
150000, Ярославль, ул. Павлика Морозова,
д. 5, Почтамт, а/я 2.*

В открытке не забудьте указать название книги,
количество экземпляров и ваш адрес
(обязательно с почтовым индексом).

*Книги издательств и книжного клуба
Холдинговой компании «ТЕРРА»
вы можете купить в магазинах:*

113399, Москва, ул. Мартеновская, 9/13,
«ТЕРРА»—книжный клуб» № 1.
Тел. 304-57-98, 304-61-13

113216, Москва, б-р Дмитрия Донского, д. 2, к. 1
«ТЕРРА»—книжный клуб» № 2.
Тел. 712-34-54

123022, Москва, ул. Красная Пресня, 29,
«ТЕРРА»—книжный клуб» № 3.
Тел. 252-03-50

129110, Москва, пр. Мира, 79, стр. 1,
«ТЕРРА»—книжный клуб» № 4.
Тел. 281-81-01

113093, Москва, ул. Щипок, 2,
«ТЕРРА»—книжный клуб» № 5.
Тел. 737-04-78

или заказать по адресу:

150000, Ярославль, ул. Павлика Морозова,
д. 5, Почтамт, а/я 2

RU
759.9493 R895A

Avermaete, Roger, 1893-
Peter Paul Rubens
Central World Lang CIRC -
1st fl
02/09



1wlcw